

El verdadero viaje de descubrimiento no consiste en contemplar nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos.

Marcel Proust

Quizá también debemos recordar que el estudio del ser humano en sociedad está basado en la historia humana concreta y en la experiencia y no en abstracciones petulantes pseudo-académicas, en leyes oscuras o en sistemas arbitrarios. El problema entonces es hacer que el estudio encaje y de alguna manera, sea modelado por la experiencia, la cual podría iluminar e incluso cambiar el estudio.¹

Edward W. Said

El discurso profesional puede ser y con frecuencia es, un instrumento de idealización posterior al hecho. En tanto discurso de poder atrincherado, es conservador, raras veces se le encuentra en el lugar de la acción cultural.²

Richard Taruskin

Capítulo 1 Introducción

1.1 Discursos e imágenes de Manuel M. Ponce como compositor

El primer epígrafe que abre el capítulo, es relevante para este estudio. Marcel Proust, (1871-1922) que de acuerdo a Peter Gay³ fue uno de los cuatro maestros del Modernismo europeo del ámbito literario, vivió en el París que recibió a Manuel M. Ponce apenas tres años después de la muerte del autor de *À la recherche du temps perdu*.

¹ Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, Random House, 1978. p. 328. "Perhaps too we should remember that the study of man in society is based in concrete human history and experience, not on donnish abstractions or on obscure laws or arbitrary systems. The problem then is to make the study fit and in some way be shaped by the experience, which would be illuminated and perhaps changed by the study." (T. del A.)

² Richard Taruskin, "Back to Whom? Neoclassicism as Ideology" En: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 385. "Professional discourse can be, and often is, an instrument of idealization after the fact. As a discourse of entrenched power it is conservative. It is seldom where the cultural action is" (T. del A.)

³ Peter Gay, *Modernism, the Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, Nueva York, Norton, 2008. Los otros tres mencionados por el autor son Henry James, James Joyce y Virginia Wolf -en un apartado especial el autor incluye, por supuesto, a Franz Kafka- (N. del A.)

En *la Ville-lumière*, configuraciones particulares del Modernismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX alimentaron la creatividad y la imaginación musicales de Manuel M. Ponce. Un recorrido general historiográfico, así como un repaso sucinto de investigaciones relacionadas con el autor del Concierto del Sur, nos muestran que tal como expresa Proust, no son otros los paisajes que hay que observar, sino otras las maneras de enfocar nuestra atención crítica hacia el objeto de las consideraciones musicales. Las características estructurales de la sonata para guitarra y clavecín, en tanto objeto principal de la presente investigación, imponen retos importantes para el abordaje analítico en razón de que la pieza musical se despliega a través de estructuras diatónicas con referencias tonales, modales y postonales.

En virtud de la existencia de herramientas y métodos analíticos creados para repertorios modales, tonales o postonales, la elección de estrategias contextuales analíticas adquiere una urgencia y relevancia evidente si lo que se quiere -en lo que toca a la investigación de las cualidades estructurales musicales- es reflejar las intuiciones musicales que derivan de la experiencia estética de escuchar e interpretar la obra en cuestión.

Asimismo, poner en su contexto histórico las decisiones de composición y establecer relaciones y significados desde el presente, implica identificar discursos en varias dimensiones de significados, i. e., discursos de teoría musical, discursos sobre las historias de las ideas, de historiografía musical e incluso discursos políticos y la claridad relativa para identificar y establecer relaciones entre las distintas dimensiones de significado implica, como menciona Marcel Proust, “tener nuevos ojos”.

Por otra parte, el segundo epígrafe, adquiere pertinencia al ubicar el contexto de la idea del egregio crítico cultural y teórico literario palestino-norteamericano, Edward W. Said, (1935-2003) quien en su libro *Orientalism* (1978) combate las construcciones ideológicas autoritarias y el sometimiento social, en el contexto de la noción de *orientalismo* en tanto *otro*. El estudio cultural de E. W. Said es fundamental “*como recordatorio de la seductiva degradación del conocimiento, de cualquier conocimiento, en cualquier lugar, en cualquier tiempo. Ahora quizá más que antes*”⁴ Esta investigación intenta seguir el espíritu que animó la creación de la obra de Said.

⁴ Said, *Orientalism*, *Op. cit.*, p. 328. “If the knowledge of Orientalism has any meaning, it is in being a reminder of the seductive degradation of knowledge, of any knowledge, anywhere, at any time. Now perhaps more than before.” (T. del A.)

1.1.1 Estudios académicos similares

Como punto de inicio al presente estudio, vale la pena recordar las palabras de Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de prisión*, (1929-1935) quien es citado por Edward W. Said.⁵ Gramsci advierte que:

El punto de inicio de una elaboración crítica es la consciencia de lo que uno realmente es. Y es el “conocimiento de uno mismo” como producto del proceso histórico al que se enfrenta, el que ha depositado en ti una infinidad de rastros sin dejar un inventario; por lo tanto, es imperativo hacia el principio, compilar tal inventario

En consideración a la idea de A. Gramsci, es pertinente intentar un *inventario tentativo personal de rastros*, a fin de ir configurando los fundamentos ideológicos en la construcción de un *principio* sobre el cual realizar una elaboración crítica sucinta:

Pertenezco a una generación de formación ideológica predominantemente neoliberal, formo parte del grupo social de clase media, educado principalmente en escuelas de gobierno, crecido en un hogar con una formación de fuerte tendencia científica en razón de tener un padre médico, también una formación desde la infancia hacia la literatura universal por parte de mi madre. Crecí en Sonora, uno de los estados del norte de México, colindante con Estados Unidos en el entorno de una ideología simpatizante con la cultura norteamericana. Me formé en una preparatoria de gobierno en el área de física y matemática, con un título de técnico en electrónica, estudié una licenciatura en producción y programación musical en una universidad privada con énfasis en la formación integral humanística a través del estudio del canon universal literario. Estudié guitarra desde los 8 años, después de los 18 años de edad asistí a 6 diplomados nacionales de guitarra en Tijuana, Baja California, México y finalmente estudié el postgrado de maestría en música con especialidad en musicología, en una universidad pública en Xalapa, Veracruz. Desde esta ubicación social, histórica e ideológica escribo esta disertación.

Por otra parte, E. W. Said⁶ sugiere la importancia de la delimitación de elementos en un universo específico de investigación como primera estrategia para modelar las bases de un necesario punto de partida:

⁵ *Ibidem*. p. 25. “the starting-point of critical elaboration is the consciousness of what one really is, and of “knowing thyself” as a product of the historical process to date, which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventory” “therefore it is imperative at the outset to compile such an inventory” (T. del A.)

[...] no hay tal cosa como algo dado o como un punto de inicio disponible: los comienzos se tienen que construir para cada proyecto de tal forma que permitan continuar a partir de ellos [...] la idea de iniciar y de hecho, el acto de comenzar, implica necesariamente un acto de delimitación a través del cual, algo se separa de una gran masa de material y separada de esta masa de material y dispuesta de esta manera, constituye entonces un punto de inicio o principio; [...]

En razón de lo anterior, es razonable mostrar enseguida un recuento esquemático de algunas investigaciones académicas recientes relativas a aproximaciones sobre la música y el contexto social de Manuel M. Ponce. En primera instancia, el cuadro de la figura 1.1, señala estudios generales, en segundo lugar, la figura 1.2 ordena cronológicamente una muestra de investigaciones académicas, tanto de tesis doctorales y de tesis de maestría, como de artículos en revistas especializadas durante el período comprendido entre 1960 y 2003. La fuente principal consultada para la figura 1.2, es una publicación predominantemente bibliográfica y documental de Jorge Barrón Corvera⁷.

Tabla 1.1. Estudios críticos generales relacionados

Autor	Tipo de investigación y/o plataforma	Año publicación	Nombre de Publicación
Ricardo Miranda	Libro	2001	Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce” En <i>Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana</i>
Ricardo Miranda	Enciclopedia (NG2)	2001	Ponce (Cuéllar), Manuel (María)
Ricardo Miranda	Libro	1998	<i>Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y su obra</i>
Yolanda Moreno Rivas	Libro	1994	La composición en México en el siglo XX
Elliott Antokoletz	Libro	1992	México: Manuel M. Ponce, en Twentieth Century Music

⁶ *Ibidem*, p. 16. “there is no such things as a merely given, or simply available, starting point: beginnings have to be made for each project in such a way as to enable what fallows from them [...] the idea of beginnings, indeed the act of beginning, necessarily involves an act of delimitation by which something is cut out of a great mass of material, separated from the mass, and made to stand for, as well as be, a starting point, a beginning;[...]” (T. del A.)

⁷ Barrón Corvera, Jorge, *Manuel María Ponce: a bio-bibliography*, Praeger, Connecticut, 2004. Es pertinente mencionar que en la publicación de Barrón Corvera, no se especifica si los datos que allí se concentran fueron consultados en fuentes primarias o secundarias (en tesis completas, en los *resúmenes* de bases de datos o bien, en menciones dentro de otras fuentes bibliográficas). En este sentido, el propósito de la selección del cuadro de la figura 1.2 es mostrar solo un panorama general que sirva como punto de partida. (N. del A.)

Miguel Alcázar (editor)	Libro (correspondencia)	1989	The Segovia-Ponce letters (traducción de Peter Segal)
Yolanda Moreno Rivas	Libro (capítulo)	1989	Manuel M. Ponce, el mexicanismo entrañable, en: <i>Rostros del Nacionalismo en la música mexicana</i>
Corazón Otero	Libro	1981	Manuel M. Ponce y la guitarra
Gerard Béhague	Libro	1979	Manuel M. Ponce and his contemporaries, en: <i>Music in Latin-America: an introduction</i>

Tabla 1.2. Investigaciones académicas similares (literatura especializada)

Autor	Tipo de investigación y/o plataforma	Año publicación	Música analizada	Nombre de Publicación
Mark Dale	PhD (Monash University)	2003	Obra para guitarra	<i>The Influence of the Spanish Concert Guitarist Andrés Segovia on the Guitar Music of Manuel Ponce</i>
Alejandro L. Madrid González	PhD (Ohio State University)	2003	Sonata III, Cuatro miniaturas y sonata para violonchelo y piano	<i>Writing Modernist and Avant-Garde Music in México: Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-1930</i>
Alexis Fonseca Rangel	MM:M	2003	Cuarteto de cuerdas (1935)	<i>Música mexicana para cuarteto de cuerdas en el siglo XXI</i>
Leonora Saavedra	PhD (University of Pittsburgh)	2001	Canto y danza de los antiguos mexicanos, Chapultepec	<i>Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music</i>
Lidia I. Usyaopin	DCA (Instituto Superior de Arte, La Habana)	2000	Concierto para piano	Universalidad y originalidad del concierto para piano y orquesta en México: la primera mitad del siglo XX
Ricardo Miranda	Artículo especializado <i>Heterofonía</i> 118-119	1998	Contexto social e ideológico / referencias documentales	D'un cahier d'esquisses: Manuel M. Ponce en París, 1925-1933
Joel Almazán Orihuela	Artículo especializado <i>Heterofonía</i> 118-119	1998	Concierto para piano	Integración temática en el concierto para piano de Manuel M. Ponce
Alejandro L. Madrid González	Artículo especializado <i>Heterofonía</i> 118-119	1998	Concierto del Sur	De México, concierto para Andrés Segovia: una visita al concierto del Sur, de Manuel M. Ponce

Mark Dale	Artículo especializado <i>Heterofonía</i> 118-119 <i>Soundboard</i> Núm. 23	1998 1997	Folías de España y música para guitarra	“Mi querido Manuel”, La influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce
David A. Cahueque	DMA (U. of Arizona)	1996	Variaciones sobre las folías de España	The collaborative activity between Manuel M. Ponce and Andrés Segovia: the question of editing vs. recomposing
John Clyde Ingwersen	DMA (U. of Arizona)	1996	Variaciones sobre las folías de España	Manuel Ponce’s Variations sur Folia de España et Fugue: a study of compositional procedures and Ponce’s use of the Folia theme
Leo Welsh	DM (Florida State University)	1995	Sonatas: mexicana, meridional, clásica, romántica y III	The first movement sonata style of Manuel M. Ponce in his sonatas for solo guitar
Jorge Barrón Corvera	DMA (U. of Texas)	1993	Trío para vc y pno, sonata breve para vln y pno y concierto para vln	Three violin works by Mexican composer Manuel M. Ponce: Analysis and Performance
Leo Welsh	<i>Soundboard</i> Núm. 18	1992	Sonatas: clásica, romántica y III	Sonata form and musical interpretation. Part I: Ponce’s sonata clásica, Part II: Ponce’s more complex forms
Peter S. Poulos	MM in Music History (U. of Cincinnati)	1992	Andantino variato, sonatas: clásica, III, para guitarra y clavecín, variaciones de las folías y variaciones de cabezón	Toward a contemporary style: Manuel M. Ponce’s neoclassical compositions for guitar
Roger West Hudson	MM (Georgia State University)	1992	Concierto del Sur	The orchestration of the guitar concerto: a comparison of the concerto in A mayor, op. 30, by Mauro Giuliani and the Concerto del Sur by Manuel M. Ponce
Donald M. Printz	MM (Virginia Commonwealth University)	1988	Principalmente Sonata III	Manuel M. Ponce. A Chronology, Analysis of his musical style and structural analysis of selected compositions for guitar
Angelo Giralдино	Artículo especializado <i>Il Fronino</i> Núm. 16	1988	Sonata III	Alcune note sull’interpretazione della Sonata III de Ponce
David J. Nystel	MA (North Texas State University)	1985	Tema variado y final	Harmonic practice in the guitar music of Manuel M. Ponce

John Thomas Patycula	MM (Virginia Commonwealth University)	1981	Sonata para guitarra y clavecín	Manuel M. Ponce's sonata for guitar and harpsichord, an investigation of various compositional elements and the terms <i>Estribillo</i> y <i>Copla</i>
Jim Ferguson	Artículo especializado <i>Guitar Player</i> Núm. 15	1981	24 preludios para guitarra	Manuel M. Ponce: 24 Preludes for guitar
Brian Jeffrey	Artículo especializado <i>Soundboard</i> Núm. 8	1981	24 preludios para guitarra	24 Preludes for guitar of Manuel M. Ponce
Marvin William Luse Jr.	MM (U. of Florida) análisis melódico	1979	Sonata III	Interval, contour, and shape as structural elements in Manuel Ponce's Sonata III
Frederic Noad	Artículo especializado <i>Notes</i> (The Quarterly Journal of the Music Library Association) mención de la pieza en términos generales	1976	Sonata para guitarra y clavecín	Manuel M. Ponce: Sonata for guitar and harpsichord, New York: Peer International, 1973
Charles R. Heiden	DM (Northwestern University)	1960	Sonata breve	Violin sonatas by leading Latin-American composers

Del primer cuadro, podemos detectar como entre 1979 y 2001, los estudios generales van construyendo narrativas históricas que abren horizontes alternativos a las historias hegemónicas de la música, dirigiéndose hacia la escena latinoamericana con el estudio pionero de Gerard Béhage (1979) y más adelante, con la aún arraigada construcción de Yolanda Moreno Rivas (1981) al respecto de la vinculación de una idea del nacionalismo musical con la obra de Manuel M. Ponce; por su parte, Elliott Antokoletz, en un panorama de la música de concierto occidental del siglo XX, (1992) explora analíticamente y de manera local, fragmentos de Chapultepec y el Concierto del Sur de Manuel M. Ponce.

En cuanto a la atención para el repertorio de guitarra del autor de Ferial, Corazón Otero aporta en 1981, un estudio general biográfico y anecdótico; en complemento con este trabajo, la edición en 1989, de la correspondencia entre M. M. Ponce y Andrés Segovia por

parte de Miguel Alcázar, aporta elementos documentales primarios para las reformulaciones de imágenes ideológicas alrededor de Ponce.

Asimismo, Yolanda Moreno Rivas, con su extenso estudio sobre la música de concierto a lo largo de la historia de México (1994), refuerza sus ideas y su narrativa ya antes propuesta al respecto de Ponce como paladín del Nacionalismo mexicano. Por otra parte, Ricardo Miranda escribe en 1998 un estudio general preponderantemente biográfico del compositor y en 2001 aporta elementos biográficos, de ideología y estilo musical en la entrada correspondiente en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Finalmente, en el mismo año antes citado, el autor anterior profundiza en la comprensión de elementos de estilo y estética musicales, en un recorrido panorámico de la obra completa de Ponce. Debido a las características de este último trabajo, se le incluirá en el apartado 1.1.2 para su discusión general.

Al respecto del cuadro de la figura 1.2 que exhibe una muestra de veinticuatro investigaciones académicas en relación con la obra musical de Manuel M. Ponce en el período comprendido entre 1960 y 2003, se pueden observar las siguientes líneas de investigación.

Por una parte, las investigaciones generales referentes al contexto de la música, i. e., trabajos biográficos y documentales que incluyen lista de obras, cronología y el tema de la edición y recomposición en el contexto de la díada Ponce-Segovia; por otra parte, las aproximaciones analíticas; en este apartado predominan los análisis comparativos: de orquestación -entre el concierto del sur de Ponce y el concierto en la mayor, Op. 30 de Mauro Giuliani-, de estructuras específicas en relación con el estilo musical -el trío para violín y piano, sonata breve para violín y piano y el concierto para violín-, de generalizaciones teóricas con movimientos de obras específicas -los principios tonales de las formas sonata comparadas con los primeros movimientos de las sonatas para guitarra del autor-, de elementos de estilo musical con piezas específicas -el aspecto neoclásico en la música para guitarra- y finalmente, estudios analíticos de obras específicas con los siguientes matices: temático, para el concierto del sur; predominantemente melódico, para el concierto de piano y por otra parte, para las variaciones sobre las folías de España; armónico tradicional, para la sonata breve en un estudio, para el tema variado y final en otro y en otro dos más, para los 24 preludios de guitarra; de intervalos, de contorno

melódico y de estilo, para la sonata III y finalmente, dos estudios sobre la sonata para guitarra y clavecín, el primero, un reporte en 1976, de la reciente edición de *Peer International* (1973) y el segundo, una investigación en 1981, sobre trazos de estilo musical, elementos biográficos y anecdóticos y análisis armónico general.

Es relevante observar el desarrollo del nivel de investigación en esta segunda muestra: en la década de 1960, una investigación de doctorado acerca de sonatas de violín de compositores latinoamericanos, entre ellos, Manuel M. Ponce; en la década de 1970, dos estudios, uno de nivel maestría y un artículo en revista especializada; en la década de 1980, tres tesis de maestría y tres artículos en revistas especializadas; en la década de 1990 –entre 1992 y 1997- un artículo en revista especializada, dos tesis de maestría, tres tesis de doctorado de tipo DMA y una tesis de doctorado de tipo PhD; en el año 1988, la revista mexicana de musicología *Heterofonía*, publicó un número dedicado por completo a la obra de Manuel M. Ponce donde destacan cuatro artículos; finalmente, en los primeros tres años del siglo XXI, cuatro tesis doctorales, tres de tipo PhD, una de Doctorado en Ciencias del Arte y una tesis de maestría en música con especialidad en musicología.

En una lectura de las modalidades de los grados académicos, la muestra exhibe tres grados PhD, tres DMA, dos DM, cinco MM, uno MA, uno MMMH, uno DCA y nueve aE⁸.

El recorrido sucinto de los estudios antes mencionados, nos permite las siguientes consideraciones generales⁹, la mayor parte de los estudios analíticos previos al 2000, responden a criterios y esquemas armónicos tradicionales, asociados a perspectivas armónicas de los principios de las formas sonata que enfatizan los elementos temáticos por encima de los armónicos y que contemplan a los elementos armónicos como entidades desconectadas de un despliegue armónico global a lo largo de un movimiento de sonata, pero más allá de estas consideraciones, los estudios analíticos constituyen en su mayor parte, ejercicios comparativos enfocados a las estructuras melódicas; por su parte, los trabajos que incluyen consideraciones ideológicas y subrayan elementos de estilo musical,

⁸ PhD, Philosophy Doctor; DMA, Doctor of Musical Arts; DM, Doctor of Music; MM, Master of Music; MA, Master of Arts; MMMH, Master of Music in Music History; DCA, Doctor en ciencias del arte y aE, artículo especializado. (N. del A.)

⁹ Es importante señalar que el autor de este estudio tuvo acceso completo solamente a las tres tesis de doctorado de 2001 y 2003 de universidades norteamericanas y a los cuatro artículos de 1988, de la revista *Heterofonía*; del resto de las investigaciones solo se tuvo acceso a un breve resumen de cada una, exceptuando la tesis de John Patycula (1981) quien en correspondencia electrónica con el autor, aportó información adicional mas no la tesis misma.

repiten de forma casi mecánica y de maneras explícitas o implícitas, las narrativas de un Ponce exclusivamente nacionalista.

Por otra parte, en las aportaciones de la musicología mexicana de los primeros años del siglo XXI, las características generales mencionadas, desaparecen, se transforman o son sustituidas gradualmente por nuevas narrativas. En razón de estas aportaciones y sus nuevas imágenes al respecto de Manuel M. Ponce en tanto compositor, es pertinente una breve mención crítica de una muestra de tres aportaciones recientes¹⁰.

1.1.2 Narrativas de la musicología mexicana del siglo XXI

En el escenario internacional, destacan dos discursos polarizados predominantes al respecto de los repertorios musicales canónicos de occidente; uno, la investigación de las estructuras musicales en tanto relaciones de los elementos que constituyen la estructura general de la pieza, sin considerar de manera significativa, factores meta-estructurales tales como elementos de la dimensión ideológica¹¹ y dos, las investigaciones del ámbito de la musicología actual¹², que consideran indispensable la repercusión de las instituciones, de la ideología y en general, de la dimensión social, en la interpretación crítica de la música.

En este sentido, es clarificadora la segunda postura, que se expresa en el epígrafe que Richard Taruskin incluye en una compilación reciente de ensayos, donde cita a Arthur Schopenhauer. (1788-1860) Taruskin añade tajante una palabra complementaria¹³:

La vida intelectual flota de forma etérea como una fragante nube que se eleva a partir de la fermentación, por encima de la realidad de las actividades mundanas que configuran la vida de la gente y gobernada por la voluntad, va sin culpa, a lo largo de la historia mundial, sin mancharse con la

¹⁰ La selección de la muestra consideró los siguientes dos criterios para su conformación; uno, que fueran propuestas divergentes a los modelos narrativos tradicionales y dos, el acceso a cada propuesta en tanto fuente primaria y completa.

¹¹ Ian D. Bent, *Análisis, Norton/Grove Handbooks in Music*, Columbia, W. W. Norton, 1987.

¹² Por mencionar dos fuentes recientes: David Gramit, *Cultivating Music, The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Los Angeles, University of California Press, 2002 y Richard Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, University of California Press, 2009.

¹³ Richard Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, University of California Press, 2009. (páginas preliminares) "Intellectual life floats ethereally, like a fragrant cloud rising from fermentation, above the reality of the worldly activities which make up the lives of the people, governed by the will; alongside world history there goes, guiltless and not stained with blood, the history of philosophy, science, and the arts. Arthur Schopenhauer, *Parerga I Paralipomena* (1851)...Not."

sangre, la historia de la filosofía, la ciencia y las artes –Arthur Schopenhauer, Parerga i Paralipomena (1851)...No.

Aunque autores de la literatura especializada reconocen el valor de la historia estructural, es decir, aquella cuyo principio subyacente reconoce que, como expresa Carl Dahlhaus¹⁴ “las acciones de individuos o grupos están siempre condicionadas por un marco de referencia, el cual, siendo de tal importancia fundamental, propiamente representa el objeto de la investigación histórica”, el énfasis se ha dirigido a narrativas cuya categoría fundamental no es el evento mismo, sino la obra musical, como explica el autor anterior¹⁵, no es tanto la *praxis* aristotélica o acciones en su entorno social, sino la *poiesis* o creación de formas.

Sin embargo, aunque el mismo autor realiza una apología de la historia musical como *poiesis*, éste reconoce el peso de la *praxis*¹⁶ en el contexto de una mediación entre la historia cultural y la historia social:

[...] La historia estructural busca mediar entre estas dos. Los historiadores estructurales tampoco necesitan temer llantos de eclecticismo, ya que siempre pueden implorar que, en realidad, la música puede ser y ha sido tanto un proceso como una obra, i. e., un componente de la interacción humana y un objeto de contemplación y de manera consecuente debemos aplicar nuestro aparato metodológico en combinaciones de distintas fuerzas para hacerle justicia.

En el mismo sentido, Carl Dahlhaus¹⁷ subraya el *hecho musical* en tanto entidad multidimensional y explica la ontología musical con fundamento en la dimensión histórica:

El hecho histórico no solo se forma de piezas unidas a partir de componentes precisos y determinados sino que es el resultado de una formación de categorías con un substrato acústico, una formación que supone o incluye elementos estéticos e ideológicos, así como también factores estructurales y sintácticos. [...] El concepto de lo que constituye la música es una categoría que cambia en relación

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, traducción del alemán al inglés de J. B. Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. p. 131.

¹⁵ *Ibidem*, p. 132.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139. “Structural history seeks to mediate between these two. Nor need structural historians fear cries of eclecticism, for they can always plead that, in reality, music can be and has been both a process and a work, i. e. a component of human interaction and an object of contemplation, and that consequently we must apply our methodological approaches in mixtures of varying strengths to do it proper justice.”

¹⁷ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of The Later Nineteenth Century*, traducción del alemán al inglés de Mary Whittall, Berkeley, University of California Press, 1980. p. 86. “For a musical fact is not something pieced together from precise, unambiguous components but the result of the categorical formation of an acoustic substratum, a formation which presupposes or includes aesthetics and ideological elements as well as structural and syntactical factors. [...] The concept of what constitutes music is a historically changing category, and it is a principle of historical justice that phenomena should be measured in their own standards, not alien ones”.

con su historia y es un principio de justicia histórica, que los fenómenos se midan de acuerdo a sus propios estándares y no en relación con estándares ajenos.

Este trabajo busca contribuir en una manera contextual al estado de la musicología mexicana actual, en la perspectiva de la música como “componente de la interacción humana” y como “objeto de contemplación” estética. El resultado es un estudio cultural que enfatiza la aproximación analítica en las estructuras musicales.

Enseguida se presenta un breve comentario crítico a una muestra de las aportaciones recientes de la musicología mexicana, que constituye un panorama general de las nuevas narrativas de investigación musical en torno a la obra de Manuel M. Ponce. Los estudios pertenecen a los autores Leonora Saavedra¹⁸, Alejandro L. Madrid¹⁹ y Ricardo Miranda²⁰.

Leonora Saavedra

La investigación de esta autora examina los discursos contruidos alrededor de la noción de Nacionalismo mexicano desde el contexto Latinoamericano y delimita su investigación a la música compuesta entre 1910 y 1940 por Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

La imbricación de las dimensiones musical, social y política es manifiesta y una de las consideraciones altamente razonables de la autora es sugerir el Nacionalismo musical mexicano no como una identidad uniforme sino como “representaciones en las composiciones musicales de los conflictos y contradicciones en la cultura mexicana y entre la cultura mexicana específica y la cultura occidental”²¹. En ese sentido, como menciona Saavedra, este Nacionalismo puede entenderse “como un periodo de turbulencia en la historia musical de México, donde cada obra debe ser reubicada y analizada en su preciso momento y en sus múltiples significados”²²

¹⁸ Leonora Saavedra, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology and the politics of Modern Mexican Music*, Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.

¹⁹ Alejandro L. Madrid, *Writing Modernist and Avant-Garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-1930*, Tesis doctoral, The Ohio State University, 2003.

²⁰ Ricardo Miranda, Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce, en: *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, FCE, UV, 2001.

²¹ Saavedra, *Op cit.* p. 328. “[...] far from being the spontaneous representation of a uniform identity [represents] the conflicts and contradictions within Mexican culture and between Mexican culture and Western culture [...] embodied and represented in musical compositions[...].”

²² *Ibidem.* p. 329. “can represent a period of turbulence in the musical history in Mexico, in which every individual work must be resituated and analyzed in its precise moment and in its multiple meanings”.

Así, la autora aborda el fenómeno del Modernismo en sus manifestaciones europeas y estadounidenses -contemporáneo al Nacionalismo mexicano- y refiere el peso de esta influencia cultural extranjera en el contexto de la negociación de discursos musicales por parte de los compositores y por consiguiente, en el contexto de una lucha de discursos entre agentes culturales de naciones postcoloniales periféricas a los centros de dominio que a su vez son controlados por los agentes culturales de las naciones hegemónicas y por sus discursos musicales, i. e., las relaciones de negociación, asimilación y resistencia que emprenden los compositores mexicanos a través de su música, con las tradiciones de composición de los centros culturales, en especial, París y Nueva York.

Se trata de una lucha de representación, apropiación y negociación de referentes culturales en las composiciones musicales. En este sentido, la autora explica que los compositores mexicanos tuvieron la necesidad de preguntarse qué, a quién y cómo se debía significar “lo mexicano”.

Entre las dificultades emanadas de estas maniobras de negociación, Saavedra explica la manera en que las circunstancias propias de la ideología de la época suscitaron el tema de la unicidad o conformación de rasgos distintivos, la paradoja de pertenecer a la música de arte de occidente a través de ser diferente, así como la dificultad de “encontrar identificadores musicales de lo mexicano que no solo sean únicos y distintivos sino que también puedan utilizarse en la composición de música moderna”²³.

Uno de los aspectos más interesantes en el tema de las negociaciones culturales a través de representaciones en el caso del México del periodo 1910-1940, fue la necesidad y dificultad de los compositores mexicanos por encontrar una manera de conciliar “significadores audibles de lo mexicano basados en músicas nacionales reales o imaginarias y estilos modernistas”²⁴

De esta forma, Saavedra comenta que el proceso de construir significadores distintivos de lo nacional se logró en sinergia con la construcción de la Modernidad y de una deliberada Otredad, todo lo cual implicó procesos interiores de apropiación, abstracción y

²³ *Ibidem*. p. 326. “[...] and the difficulty in choosing musical indicators of the Mexican that not only are unique and distinctive but can be used in the composition of modern music”.

²⁴ *Ibidem*. p. 327. “to find a way of reconciling audible signifiers of the Mexican, based in real or imaginary national musics, and modernistic styles.”

decodificación de músicas mexicanas reales y ficticias y su posterior codificación asimilando recursos musicales modernistas.

La autora continúa explicando, que lo anterior genera significadores permeables multiculturales que se pueden entender en distintas maneras de acuerdo a contextos específicos. Uno de los ejemplos citados es la irregularidad métrica²⁵, que puede asociarse con el Modernismo de Stravinsky o bien, con prácticas populares. De ahí que Saavedra subraye la oportunidad de enfrentar los mismos retos de composición a lo que se enfrentaba la tradición occidental hegemónica, estableciendo una sinergia en la combinación del proyecto de escribir una música de sonoridad nacional con la tradición de la música de concierto de occidente.

La mirada crítica hacia algunos de los discursos hegemónicos de la tradición occidental es uno de los valores mas importantes en la aportación de esta autora. Su propio discurso exhibe rastros claros de los autores Michel Foucault y Georgina Born²⁶.

Entre los temas de los discursos implícitos que la autora enfrenta, destaca el discurso de la música *universal* europea que se sustenta en la noción del idealismo alemán de un desarrollo lógico y autónomo en la música y de la formación de un canon musical derivado y transmitido por un discurso histórico que visto como paradigma teleológico de continuidad autodeterminada, ha incidido en la creación de la idea mexicana de un yo musical. Como sugiere Saavedra, el peso histórico de este discurso ha sido a un tiempo producto y herramienta para la gestación de culturas hegemónicas y periféricas, especialmente, una vez que estas últimas han interiorizado el discurso.

Frente a este discurso de continuidad histórica evolutiva auto-generada por la música, Saavedra²⁷ propone que mas bien y en un sentido histórico:

Hay fracturas y discontinuidades al respecto de medios, formas y estilos y que el curso general de la música europea como unidad, ha sido el resultado de la negociación de poder entre las culturas musicales dominantes en cada etapa de la historia y no tanto una evolución continua e inevitable: la realización de la Idea musical.

²⁵ *Ibidem.* p. 328.

²⁶ Especialmente en los libros: Michel Foucault, *El orden del discurso*, Madrid, Tusquets, 1973. y Georgina Born y David Hesmondhalgh, eds., *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000. (N. del A.)

²⁷ Saavedra, *Op. cit.*, p. 8. “there are, in reality, a series of fractures, ruptures, and discontinuity regarding media, , forms and styles, and the general course taken by European music as a whole has been the result more of a negotiation of power between the dominant musical cultures in one or another era of this history [...] than of a continuous and unavoidable evolution: the realization of the musical Idea”

En el mismo sentido, la autora aborda el discurso en la escena mexicana acerca de la *esencia colectiva* que ha despertado después de siglos y que, de acuerdo al paradigma asumido en este discurso, responde a las leyes de la evolución de la historia y *debe ser* entendido como el destino de la historia musical mexicana: el Nacionalismo musical mexicano.

La autora señala la implicación negativa de asimilar dicho discurso, ya que una identidad nacional derivada de estos esquemas con la consiguiente asimilación de nociones tales como organicismo, provocaría que las composiciones mexicanas ocuparán un lugar siempre marginal en el discurso de la música *universal*.

En suma, Saavedra propone utilizar como marco de referencia y paradigma para su investigación, la relación ambivalente de la cultura musical mexicana con respecto a la europea de donde es posible inferir la riqueza musical que se aloja en las contradicciones y tensiones que se codifican y se resuelven en las obras musicales.

La autora encuentra entre los hallazgos de su investigación, que los compositores estudiados están des-centrados o bien, con múltiples centros de identidad cultural y en razón de su naturaleza periférica con respecto a la cultura occidental, poseen identidad permeable que ejecutan²⁸ o utilizan en el escenario de tres centros culturales: Ciudad de México, París y Nueva York.

Al respecto de la música de Manuel M Ponce, la autora refiere la tensión que el compositor mantuvo a lo largo de su vida con la música popular, especialmente con la música mexicana. En este contexto, Saavedra sugiere que el compositor asumió la idea eurocéntrica de que todas las culturas musicales del mundo progresan a través de las mismas etapas gradualmente mas elevadas. Idea sustentada en la premisa de que el Nacionalismo musical es una etapa inevitable en el desarrollo histórico de todas las culturas de occidente²⁹.

De acuerdo a la autora, hacia 1919, Ponce había tomado consciencia de que el Nacionalismo romántico *à la Dvorak* ya no era viable por lo que comienza la empresa de actualizar la música mexicana, buscando que fuera a un tiempo modernista y nacionalista³⁰. Hacia 1923 Ponce era considerado ya un compositor modernista en razón especialmente de

²⁸ Ibidem. p. 13.

²⁹ Ibidem. p. 39.

³⁰ Ibidem. p. 44.

su tríptico sinfónico Chapultepec (1922). Por su parte, su sonata para violonchelo y piano fue descrita por él mismo como “un ensayo discretamente modernista” lo que refiere la descripción que hiciera Ponce de la música de Albéniz y que Saavedra apunta como el modelo ideal del compositor de Estrellita, a saber: discretamente moderno, nacionalista y exitoso universalmente.

Al respecto de las obras poncianas escritas entre 1925 y 1928³¹, la autora explica³² que:

Estas piezas son contrapuntísticas y francamente politonales. Algunas están presentadas en la forma Neoclásica de la suite, esforzándose por alcanzar el tipo de claridad formal que los compositores franceses afirmaban haber recuperado en su música –librados de la influencia germana- tras la primera guerra mundial.

Finalmente, Saavedra³³ comenta que la inspección de la música compuesta entre 1910 y 1940, muestra que:

El Modernismo de varias inclinaciones fue una constante, mientras que el Nacionalismo se abrazaba o dejaba de una pieza a otra. Y cuando el Nacionalismo se asumía, con frecuencia el acto de la composición no resultaba natural.

Alejandro L. Madrid

La investigación de este autor contiene fundamentos teóricos, delimitación del tema y metodología, similares a la aportación previa de Leonora Saavedra³⁴. El autor parte de las prácticas de representación, en particular, de los actos individuales de identificación cultural a través de proyectos o agendas cambiantes que se representan en los discursos de los agentes culturales, en este caso de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Julián Carrillo en el período de 1920 a 1930.

Alejandro L. Madrid refiere procesos de transculturación o asimilación de identidades culturales ajenas que se apropian y representan en el discurso musical propio. Así, la combinación de las agendas de auto-representación con los discursos a los que un agente

³¹ La autora se refiere a canciones con textos de Mijaíl Lermontov, Rabindranath Tagore y Mariano Brull, los Preludios encadenados, las Cuatro piezas (suite bitonal), la sonata para guitarra y clavecín, la suite en estilo antiguo para trío de cuerdas y las Cuatro miniaturas para cuarteto de cuerdas. (N. del A.)

³² *Ibidem*, p. 196. “These pieces are contrapuntal and frankly polytonal. Some are cast in the neo-classical form of the suite, striving thereby to attain the kind of formal clarity that French composers claimed to have recovered in their music –snatched from Germanic influence- after the First World War” (T. del A.)

³³ *Ibidem*, p. 326. “[...] that modernism of various bents was a constant, while nationalism could be embraced or abandoned from one piece to the next. And when nationalism has been embraced the act of composing often was anything but natural” (T. del A.)

³⁴ La tesis doctoral de Leonora Saavedra es de 2001 por la University of Pittsburgh y la tesis doctoral de Alejandro L. Madrid es de 2003 por la Ohio State University.

cultural se busca adscribir, genera un proceso de “performatividad” o ejecución de estos actos de representación “transculturados”.

La interpretación cultural del autor, indaga las alianzas imaginarias y simbólicas en el tamiz del estilo musical que funge como mapa de las codificaciones de luchas ideológicas.³⁵

En la observación de dicho tamiz, la aproximación analítica a obras musicales específicas, busca similitudes de estilo musical para establecer paralelos en la dimensión ideológica. Sin embargo, la aplicación de herramienta analítica de corte schenkeriano genera distorsiones significativas de apreciación musical, debido en parte a dos razones; una, algunas piezas³⁶ del repertorio elegido para análisis no están estructuradas de acuerdo a la tradición tonal, i. e., la llamada línea fundamental –*Urlinie*- no aplica en las piezas referidas en razón de que la *lógica* o *sintaxis* musical de las piezas no necesariamente responde a la naturaleza del sistema tonal y dos, en algunos de los ejemplos ofrecidos hay un uso de etiquetas schenkerianas, que difieren de los significados y aplicaciones propios de la teoría schenkeriana.³⁷

Por otra parte, en el ámbito cultural, el autor subraya los procesos de asimilación y representación de identidades culturales³⁸, explicados en tanto actos de enunciación “performativa”.

Al respecto de la música de Manuel M. Ponce y su análisis de la sonata III para guitarra, Alejandro L. Madrid generaliza la presencia de un balance entre las formas tradicionales y los elementos tonales no funcionales como cualidad constante en la producción del

³⁵ Madrid, *Writing Modernist... Op. cit.* p. 119. “In the end, style is my ultimate witness since I use Ponce’s music as a map that encodes ideological struggles as well as imaginary and symbolic alliances through musical style.”

³⁶ Por ejemplo, el primer movimiento de la sonata III para guitarra de Manuel M. Ponce. *Op. cit.* p. 137. (N. del A.)

³⁷ Por ejemplo, la noción schenkeriana de “background level” es aplicada en alguno de los ejemplos de la tesis de A. L. Madrid como equivalente de algún “middleground level” *Op. cit.* p. 137. Al respecto, son pertinentes los comentarios de William Drabkin a propósito del tópico en cuestión. cfr. William Drabkin, “Heinrich Schenker”, en Christensen, Thomas, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. p. 819. “The *Ursatz*, which represents the contents of a tonal work at the most basic level, called the *background* (*Hintergrund*), gives rise to more elaborate harmonic-contrapuntal designs. These in turn generates further development, in stages, until the final elaboration is reached, which is the piece itself with all its details of rhythm and tempo, dynamics and articulation, and scoring. This level is called the *foreground* of a composition (*Vordergrund*). Between the extremities of background and foreground lies the *middleground* (*Mittelgrund*), an area whose scope and complexity is dependent on the size and nature of the composition.”

³⁸ Madrid, *Writing Modernist... Op. cit.*, p. 153.

compositor potosino. Incluso como señala el autor, “en los ejemplos modernistas menos comprometidos de Ponce, el autor habla de la coexistencia de un nivel profundo tradicional con una superficie modernista”³⁹.

El desarrollo en Ponce de identidades múltiples en un acto “performativo”, es considerado por el autor, como una estrategia para negociar su lugar en la red cultural e ideológicamente contradictoria que lo rodeaba. En esta perspectiva, Alejandro L. Madrid sugiere la tesis de una producción ponciana, unificada por el espíritu del modernismo literario latinoamericano, en tanto una identidad múltiple “transculturada”⁴⁰

Una de las ideas centrales del autor en que difiere con las aportaciones de Leonora Saavedra al respecto de la obra musical de Ponce, es la noción de que el principio unificador que subyace a la producción ecléctica de Ponce es una preocupación estética asociada al movimiento literario latinoamericano también llamado modernismo y que como sugiere el autor, “va mas allá del estilo modernista europeo, atribuido a él, durante los últimos 20 años de su vida”⁴¹.

Al respecto de la comprensión del autor acerca de la producción modernista de Ponce, aquel interpreta dicho repertorio como la combinación de dos elementos; uno, un ejercicio de reposición de si mismo en relación con un mundo cambiante y dos, una continuación de los ideales del movimiento literario prerrevolucionario llamado modernismo⁴².

Es interesante apuntar la explicación de Alejandro L. Madrid a propósito de la persistencia de una imagen distorsionada o reducida de Ponce —“el paladín del nacionalismo mexicano”— aún en los tiempos actuales. El autor explica que la práctica de auto representación cultural de Ponce fue fallida con respecto al discurso cultural hegemónico del México posrevolucionario, lo que resultó en una des-posesión cultural.

³⁹ *Ibidem.* pp. 141-142 “The question of balance between traditional forms and non-functionally tonal elements is a fundamental feature in Ponce’s sonata, and it remained central to his compositional practice until the end of his life [...] even in Ponce’s most uncompromising examples of modernism, the issue of coexistence of a traditional background and a modernist foreground remains alive.”

⁴⁰ *Ibidem.* p. 153. “In fact, Ponce’s eclectic catalog [...] signals the development of multiple identity as a strategy to negotiate his place within the contradictory cultural and ideological web that surrounded him. Nevertheless, Ponce’s assorted output is unified by the *modernista* spirit of language renovation that emanates from most of his compositions, in such a manner that his turns out to be transculturated multiple identity”.

⁴¹ *Ibidem.* p. 117. “Notwithstanding the success, or lack of success, of Ponce’s strategic multiple identity, this process of self-identification has to be examined within a larger aesthetic concern, the balance between national and international notions of *modernismo* and modernism. I suggest that the unifying principle behind Ponce’s eclectic output is a modernist concern that goes beyond the Modernist style attributed to him during the last twenty years of life”

⁴² *Ibidem.* p. 118.

En suma, el autor explica formas en que el compositor realiza el proceso de auto representación, identificándose Ponce a si mismo como compositor modernista, cuyo estilo ejemplifica la continuidad con su propio espíritu prerrevolucionario modernista y al mismo tiempo:

El estilo modernista de Ponce es un sitio de negociación con los discursos europeos del modernismo ya que cambia su consumo cultural esperado de técnicas de composición europeas, en una actividad productiva que reta nociones de marginalidad pasiva. El de Ponce es un proceso complejo de negociación que tanto lo ubica en un contexto local como lo lleva a desafiar su ubicación marginal en una lucha de centro y periferia⁴³

Finalmente, es pertinente apuntar dos de las preguntas⁴⁴ que guían la investigación del autor y que investigaciones posteriores deberían considerar ¿Cómo se reflejaron los ricos entornos musicales de Ponce en su música? ¿Cómo apropió las ideas que le rodearon en la conformación de un estilo personal?

Ricardo Miranda

El recorrido crítico de la aportación de este autor, plantea un panorama de la obra ponciana que se articula con la pregunta implícita ¿Existe un elemento unificador en la obra musical de Manuel M. Ponce? La respuesta propuesta es la convergencia de dos procesos; la exploración de estilos musicales previos y actuales y la síntesis de elementos en obras musicales específicas.

El lenguaje crítico del autor tiene un mayor peso en el tono literario y poético que en el discurso analítico explicativo. Al lado de cualidades de estilo musical, sus descripciones incorporan metáforas tales como atmósferas o entidades –aludiendo a referentes nacionales cubanos y españoles, por ejemplo-.

Curiosamente, el esquema abierto descriptivo del autor, persigue un elemento unificador específico de la obra de Ponce, la cual es descrita como una gran veta conformada por una

⁴³ *Ibidem*. p. 154. “Ponce’s modernist style is a site of negotiation with European discourses of modernism, since it turns his expected cultural consumption of European techniques into a productive activity that challenges notions of passive marginality. Ponce’s is a complex process of negotiation that both locates him within a local context and contests his marginal place in a center-periphery struggle”

⁴⁴ *Ibidem*. p. 134.

pluralidad estilística y “como hilos perfectamente cardados con los que nuestro artista habrá de tramar una serie de tapices sonoros tan imprescindibles como originales”⁴⁵.

El discurso de Ricardo Miranda describe características musicales generales y a partir del estilo musical, hilvana nociones poéticas para agrupar cualidades y explicar dichas agrupaciones. En el ámbito de las exploraciones del compositor y para fines de clasificación, el autor establece ejes de referencia, *e. g.*, la ubicuidad del Romanticismo expresado en múltiples facetas a lo largo de la producción musical de Ponce⁴⁶; la dimensión armónica como arena de experimentación para las exploraciones modernistas⁴⁷; la ubicuidad de la aplicación de elementos folclóricos en el contexto de una estética romántica⁴⁸ y la identificación de dos vetas mas como elemento agrupador de obras musicales: los referentes cubanos y españoles en entornos románticos y en ámbitos modernistas⁴⁹.

Despegando un poco del universo de las notas, el autor traza vínculos ideológicos a nivel de mención, con autores como Saturnino Herrán, Enrique Fernández Ledesma y el apreciado Ramón López Velarde.

La generalidad descriptiva de relaciones e intuiciones musicales que en parte tiene que ver con la naturaleza panorámica del estudio, se ejemplifica en la mirada del autor hacia algunas obras: de los 24 preludios para guitarra⁵⁰, el cuarto preludio en tanto “intentar diversas coloraciones para un mismo bajo” y de la sonata III para guitarra “la simple secuencia del bajo va acompañada de una rica y colorida serie de sonidos”.

En el proceso complementario de síntesis, el autor subraya la categoría de clasificación integrada por el par “lo moderno y lo mexicano”⁵¹ ejemplificado con las cuatro danzas mexicanas para piano.

Al respecto de juicios de gusto⁵², el autor señala el repertorio de cámara escrito principalmente en París, así como los conciertos de guitarra y de violín, como las obras más importantes, personales y complejas de la producción del compositor de *Lent* para piano.

⁴⁵ Miranda, *Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce*, en: *Ecos, alientos y sonidos ... Op. cit.* p. 225.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 216.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 227.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 231.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 217.

⁵¹ *Ibidem*, p. 228.

⁵² *Ibidem*, p. 232, 239.

Las etiquetas que asigna a estos repertorios expresan la mirada hacia los procesos de composición en un sentido general y al sentido estético de la época: síntesis neoclásica y modernidad.

En la misma línea de juicios estéticos aplicados al repertorio modernista ponciano, Ricardo Miranda apunta un criterio útil, opuesto al esquema de progreso autodeterminado que sugiere un mejoramiento evolutivo que cursa desde la tonalidad hacia la atonalidad. Se trata “del grado de síntesis alcanzado con materiales de origen mas antiguo⁵³” y en todo caso, al hablar de evolución, el autor sugiere una evolución de la *técnica de composición* y no del estilo musical.

Uno de los aspectos importantes de este estudio es la revisión historiográfica de las imágenes construidas al respecto del compositor potosino. La propuesta de sustituir los modelos historiográficos basados en criterios de etapas y categorías por procesos de composición, es demostrada satisfactoriamente y supone un avance destacado en la construcción de nuevas imágenes para Manuel. M. Ponce.

Finalmente, una tesis relevante de la aportación de este autor, es la sugerencia de que la presencia de una escritura tonal, relativa a una actitud estética hasta cierto punto conservadora, puede interpretarse como una decisión consciente de las propuestas de composición de la época y no como una inercia de su pasado romántico⁵⁴.

1.2 Consideraciones metodológicas de la investigación

El presente apartado incluye cuatro divisiones; uno, la justificación y enunciación del estudio a través de su *problematización*; dos, la perspectiva general de la investigación así como la metodología analítica; tres, la delimitación del trabajo y las limitaciones del estudio y cuatro, las preguntas de investigación que guían la exploración analítica y la construcción crítica.

1.2.1 Justificación y enunciación del estudio

La revisión general de las narrativas alrededor de Manuel M. Ponce como compositor, permite encontrar nuevos discursos e imágenes que responden con mayor naturalidad a los esquemas actuales de construcción de historias y de aproximaciones analíticas.

⁵³ *Ibidem*, p. 240.

⁵⁴ *Op. cit. supra*.

En la escena nacional, las aportaciones mas completas que incorporan la narrativa histórica con la práctica analítica, en su mayor parte son estudios con un amplio objeto de investigación, e. g., la tesis doctoral de Leonora Saavedra que cubre el periodo de 1910 a 1940 a partir de las nociones de nacionalismo y modernismo musicales y que abarca algunas de las negociaciones culturales de los compositores Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

Por otra parte, aunque existen en México estudios predominantemente analíticos⁵⁵ desde la plataforma musicológica, las perspectivas y herramientas de análisis utilizadas no responden del todo a las necesidades de las obras musicales estudiadas y en su mayor parte, la actividad analítica es mas descriptiva que explicativa. Existe un desfase importante entre la actividad analítica nacional con respecto a la actividad analítica de otras naciones occidentales.

Por otra parte, el abordaje de obras musicales que asimilan elementos de la práctica tonal tradicional con prácticas de composición modernistas es escaso, dada la dificultad de armonizar herramienta analítica que aplique y haga justicia a tales repertorios.

Asimismo, sin duda la obra musical de Manuel M. Ponce, es un *corpus* que por sus cualidades tanto musicales como ideológicas, requiere abordajes de investigación que contribuyan a conformar narrativas acordes a nuestro tiempo y a la importancia estética que portan. En este estado de cosas, la presente investigación busca continuar y desarrollar discursos musicológicos explicativos y aplicables al tipo de repertorios antes mencionados, enfocando su atención a una obra particular, la sonata para guitarra y clavecín. (1926)

Al respecto de la justificación de dirigir la atención analítica a la pieza completa y no a secciones o fragmentos de una composición musical, son pertinentes los comentarios de Luisa Vilar-Payá⁵⁶:

⁵⁵ Cfr. Joel Almazán Orihuela, “Integración temática en el concierto para piano de Manuel M. Ponce”, en *Heterofonía*, núms. 118-119, enero-diciembre, CENIDIM/INBA, México. pp. 118-136.

⁵⁶ Vilar-Payá, Luisa, *Late Twentieth-Century Historiography, Analysis, and Schoenberg's Re-Centerings in the Piano Suite Op. 25*. Artículo entregado para seminario de técnicas actuales de musicología, Maestría en Música, Universidad Veracruzana, 2004. p. 10. “Close-up readings risk taking the work as a whole out of context. Nonetheless, attempting to describe complete pieces or movements became an elusive goal as the complexity and harmonic individuality of musical works increased in the late Nineteenth and most of the Twentieth centuries. Today the justification of any conclusion requires the analyst to plunge into painstakingly detailed accounts that often seem endless but remain inadequate or incomplete. For this reason, scholars have tended to narrow their presentation to one specific technique. This has negative consequences because it hinders any demonstration of the manner in which various compositional procedures

Las lecturas analíticas específicas y locales de un fragmento de una composición, conllevan el riesgo de considerar la pieza musical fuera de contexto. Sin embargo, el intento de describir piezas o movimientos completos ha llegado a ser una meta elusiva en la medida en que la complejidad y la individualidad armónica de las obras musicales se han incrementado hacia finales del siglo XIX y en la mayor parte del siglo XX. Hoy en día, la justificación de cualquier conclusión requiere del analista que éste se sumerja en elementos cuidadosamente detallados que con frecuencia son innumerables y aún son inadecuados o incompletos. Por esta razón, los académicos han reducido sus presentaciones, enfocándose a pasajes musicales muy breves o bien, restringiendo su aproximación a una técnica específica. Lo anterior tiene consecuencias negativas debido a que oculta cualquier demostración de la manera en la cual, distintos procedimientos de composición convergen en un despliegue coherente de la obra. Por lo tanto, la consideración de un movimiento completo o de una pieza completa resulta en un procedimiento altamente deseable e incluso indispensable.

Este estudio tiene como base y antecedente cuatro fuentes fundamentales; la aportación filosófica de Michel Foucault⁵⁷ al respecto de los sistemas de pensamiento y en especial, a las relaciones de conocimiento y poder por medio de la formación de discursos; las ideas de Edward W. Said⁵⁸ y Georgina Born^{59 60} en el marco de la investigación de una obra musical en tanto producción cultural y finalmente, la línea general de investigación de la obra de Leonora Saavedra⁶¹ quien utiliza ideas del campo de los estudios culturales aplicados a la música y a los compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX.

Por otra parte, el comentario analítico, que constituye la herramienta esencial para la aportación de este estudio, toma elementos tanto de la teoría de transformación de

converge on a work's coherent unfolding. The consideration of an entire movement or piece, therefore, becomes highly desirable, even indispensable."

⁵⁷ Michel Foucault, *El orden del discurso*, traducción al español de Alberto González Troyano, México, TusQuets editores, 1973. (*L'ordre du discours*, Gallimard, 1971)

⁵⁸ Said, *Orientalism*, *Op. cit.*

⁵⁹ Georgina Born, "The Social and the Aesthetic: Methodological principles in the study of Cultural Production", en: J. Alexander e I. Reed (eds.), *Theory, Meaning, and Method: The Cultural Approach to Sociology*, Boulder, Paradigm, 2006.

⁶⁰ Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000.

⁶¹ Saavedra, *Of Selves and Others...Op. cit.*

estructuras musicales desarrollada por David Lewin⁶² como de *algunas nociones* acerca de la práctica tonal de los siglos XVIII y XIX, generalizadas por Heinrich Schenker⁶³

La tesis busca explorar a través de una aproximación analítica hacia las estructuras y formas de la sonata para guitarra y clavecín (1926) de Manuel M. Ponce, procedimientos de composición y relaciones entre estructuras formales de la obra.

Estos hallazgos analíticos, basados en la percepción estética de la obra, intentarán por otra parte, fundamentar estrategias de representación y apropiación de identidades culturales por parte del compositor en su contexto histórico.

La naturaleza de la pieza de estudio, que exhibe una singularidad de estilo musical, así como condiciones históricas especialmente interesantes en razón de la pluralidad de estímulos o identidades culturales con los que el compositor se enfrentó en un nutritivo proceso de asimilación, representación y negociación, hacen de la obra, un punto de referencia obligado para articular una narrativa del lenguaje musical de Manuel M. Ponce y de sus significados culturales.

1.2.2 Perspectiva y metodología de la investigación

Las cualidades musicales de la sonata para guitarra y clavecín (1926) de Manuel M. Ponce, combinan algunas de las características esenciales de la tonalidad tales como las funciones armónicas tradicionales y muchos de los principios de la conducción melódica tonal, con usos modernistas armónicos y de contrapunto, asociados en un sentido general, a las prácticas europeas de la composición de principios del siglo XX y en específico, a elementos armónicos en la música de Claude Debussy (1862-1928) y del jazz parisino de la época, entre otros.

La presente investigación exhibe un énfasis en el estudio analítico de relaciones musicales en la estructura de la pieza. Se busca identificar procedimientos de composición a través de herramienta analítica contextual a la obra, a fin de generalizar características

⁶² David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven, Yale University Press, 1987. *Ibidem*, *Musical Form and Transformations, 4 Analytic Essays*, New Haven, Yale University Press, 1993. *Ibidem*, “A Label-Free Development for 12-pitch-class Systems”, en *Journal of Music Theory*, Nueva York, 1977, vol. 21, núm. 1, pp. 29-47.

⁶³ Heinrich Schenker, *Counterpoint*, 2 vols., Nueva York, Schirmer, 1987. *Idem.*, *Five Graphic Music Analysis*, Nueva York, Dover, 1969. *Idem.*, *Free Composition*, Nueva York, Longman, 1979; reimp. y ed. Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 2001.

que incidan en la respuesta estética del oyente occidental y que puedan considerarse elementos del lenguaje musical de Ponce en esta sonata. Los hallazgos de esta aproximación analítica se interpretan en el marco de las investigaciones de estudios culturales y musicológicos de Georgina Born y Leonora Saavedra.

Esta trabajo establece un énfasis en la perspectiva analítica con peso en la orientación de teoría transformacional de David Lewin. Los elementos analíticos de los escritos de Heinrich Schenker se utilizan especialmente como herramientas para expresar relaciones diatónicas en general y tonales en particular, intuitas musicalmente como proyecciones o prolongaciones de estructuras en el tiempo, así como por su eficiencia y precisión para describir relaciones entre situaciones musicales en distintos niveles de atención o percepción. (*Vid.* capítulo 2)

1.2.3 Delimitación y limitación del estudio

La narración analítica y sus hallazgos constituyen la aportación principal de este estudio. Por otra parte, la interpretación crítica en el ámbito de la ideología y de las negociaciones de identidad cultural, se desarrolla en un *nivel general de interpretación* y tiene su fundamento en los hallazgos de la exploración analítica.

Para la narración analítica del capítulo tres, se partió de la única edición existente de la sonata para guitarra y clavecín de Manuel M. Ponce, realizada por *Peer International* en 1973 y elaborada por Carlos Vázquez en la revisión del clavecín y por Manuel López Ramos en la parte de la guitarra. También se contó con una copia manuscrita del compositor, de un bosquejo musical preliminar de los primeros dos movimientos de la sonata.

En el dominio de las estructuras musicales, la narrativa analítica generada profundiza en la *descripción* de la sonata en tanto obra cerrada y en la *explicación* en un nivel medio de detalle, dejando para investigaciones posteriores la explicación detallada de la superficie musical.

Este trabajo utiliza *algunos elementos* de las teorías analíticas musicales de David Lewin y de Heinrich Schenker. En especial, la metáfora de espacio musical y la idea transformacional de Lewin, así como una interpretación libre —en un sentido lewiniano— de

los niveles musicales de atención de Schenker con las nociones de prolongación en entornos tonales y por extensión, diatónicos. Mayores detalles se ofrecen en el capítulo dos.

En cuanto a las limitaciones del estudio, se consideró como punto de partida para el estudio analítico la edición de *Peer International* (1973) y un manuscrito⁶⁴ de Manuel M. Ponce, que contiene versiones preliminares a los manuscritos finales que utilizó Peer, de los primeros dos movimientos de la sonata.

No se tuvo acceso al manuscrito del compositor que sirvió como base para la edición mencionada de Peer y que esta casa editorial posee. Tampoco fue posible obtener acceso a la copia manuscrita del compositor y que le fue obsequiada y dedicada –de acuerdo a la información proporcionada por el guitarrista John Patykula- al matrimonio formado por el guitarrista Jesús Silva y la pianista Amanda Cuervo.

1.2.4 Preguntas de investigación

Asumida la multitextualidad de la música en tanto cultura y la irreductible complejidad del significado musical. Así también, considerando, como sugiere Georgina Born⁶⁵ que:

Es precisamente debido a los extraordinarios poderes de la música para suscitar evocaciones imaginarias de identidad y de empatía con cruces culturales inter-subjetivos, que la presenta como un medio fundamental tanto para marcar como para transformar identidades individuales y colectivas.

En el mismo sentido, es posible interpretar la música sonora mediada por la notación musical, como un espacio multidimensional de proyecciones discursivas de identidad o sistemas culturales dominantes.

Asimismo, considerando que los discursos culturales se cruzan, superponen, oponen, unen, refuerzan y contradicen en múltiples niveles de sentido, formando un universo cambiante de significados y de luchas de poder donde la validez de los distintos discursos cambia con tiempos de vigencia distintos, el presente estudio cultural analítico toma las siguientes preguntas como ejes de investigación para proveer continuidad y sentido al estudio.

⁶⁴ Resguardado en el “Acerbo Manuel M. Ponce” del Fondo Reservado de la biblioteca Cuicamatini en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶⁵ Georgina Born y David Hesmondhalgh, *Op cit.*, p. 32 “It is precisely music’s extraordinary powers of imaginary evocation of identity and of cross-cultural and intersubjective empathy that render it a primary means of both marking and transforming individual and collective identities.”

1. ¿Qué negociaciones entre discursos de identidad cultural pueden generalizarse a través de significadores musicales distintivos en la sonata?
2. ¿Cuáles son los significadores musicales permeables multiculturales en la sonata?
3. ¿Cuáles son las estructuras, procedimientos y estrategias musicales mas relevantes para la configuración e impacto artístico de la pieza en relación con la lógica propia de su discurso musical?
4. ¿Qué procedimientos y estrategias de composición utiliza el compositor para incorporar elementos y prácticas de la tradición tonal centro-europea con elementos y prácticas de los repertorios europeos musicales modernistas?
5. ¿Existe algún elemento o procedimiento unificador estructural además de la referencia formal de los principios de las formas sonata?
6. ¿Qué cualidades estéticas pueden identificarse en la sonata?

1.3 La sonata para guitarra y clavecín (1926)

Para complementar el panorama historiográfico del estado de investigación de la sonata para guitarra y clavecín mencionado de manera parcial en el apartado 1.1, se ofrece enseguida una relatoría de la recepción de la obra, así como una narrativa preliminar acerca de elementos significativos del dominio ideológico e histórico, en tanto estímulos artísticos y formaciones culturales dominantes, con las cuales el compositor estableció negociaciones de identidad cultural desde su posición cultural musical periférica.

1.3.3 Relatoría sobre la recepción de la sonata

Al respecto del origen de la sonata, la obra fue escrita por Manuel M. Ponce en la primera mitad de 1926 en París, a un año de iniciar sus estudios de composición con Paul Dukas en la *École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot*. Al parecer la obra no fue estrenada por Andrés Segovia, el guitarrista a quién en principio y presumiblemente Ponce había dedicado la pieza.

La historia de una nueva dedicatoria o bien, de una dedicatoria, es referida por el guitarrista John Patykula quien comenta⁶⁶:

La Sonata para Guitarra y Clavecín fue dedicada en 1940 a Jesús Silva (él fue mi maestro de guitarra por mas de 20 años) y su prometida, la pianista Amanda Cuervo como regalo de su próxima boda, la leyenda sobre la copia autógrafa dice: *A mi querido amigo Chucho Silva y a su estimada y futura compañera Amanda Cuervo, afectuosamente y esperando escucharlos tocar esta sonata pronto.* Manuel M. Ponce, 14 de diciembre de 1940. Silva y Cuervo, ambos estudiantes en el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México, estudiaron la sonata y la interpretaron para Ponce quien, de acuerdo a Silva: *se mostró complacido con los resultados e incluso sugirió colocar tiras de papel sobre las cuerdas del piano a fin de imitar un poco el efecto del clavecín*. Poco tiempo después, en conversación con Andrés Segovia, Silva supo que la primera presentación en público de la obra había sido ofrecida por Segovia y por el pianista español José Iturbi, a finales de la década de los veinte o principios de los treinta, quizá cuando Ponce aún estaba en París. La sonata permaneció sin dedicatoria hasta 1940. Vi la copia manuscrita que el señor Silva tenía en su propiedad. Silva murió hace algunos años y de acuerdo a lo que se, esta copia la tiene su esposa, quien vive en la Ciudad de México. Quizá desees investigar si ella puede localizarse en el Conservatorio, espero que aún viva, ella era una dama muy amable y una fina pianista. La versión impresa (Peer International) tiene algunos

⁶⁶ Comunicación personal con el autor vía electrónica. (N. del A.) “[...]The Sonata for Guitar and Harpsichord was dedicated in 1940 to Jesús Silva (he was my guitar teacher for over 20 years) and his fiancé, pianist Amanda Cuervo, as a present for their upcoming wedding. The inscription on the autographed copy reads: *To my dear friend Chucho Silva and his esteemed future companion Amanda Cuervo, very affectionately, hoping to hear you both play this sonata soon.* Manuel M. Ponce, Dec. 14, 1940. Silva and Cuervo, both students at the National Conservatory of Music in Mexico City, studied the sonata and played it for Ponce who, according to Silva, *appeared pleased with the results and even suggested placing a large strip of paper over the strings of the piano, in order to imitate a little the effect of the harpsichord*. Some time later, in a conversation with Andres Segovia, Silva learned that the first public performance of this work had been given by Segovia and the Spanish pianist, Jose Iturbi in the late 1920’s or early 1930’s, perhaps while Ponce was still in Paris. The sonata remained without a dedication until 1940. I saw the autographed copy wich Mr. Silva had in his possession. Mr. Silva passed away several years ago and it is my understanding that this copy is in the possession of his wife who lived in Mexico City. You may want to see if she can be located through the Conservatory there. I hope she is still alive, she was a very nice lady and a fine pianist. The printed version (Peer International) has some misprints and some strange changes in the guitar part. That is why it would be good for you to look at the original. I don’ t know why Segovia never recorded this piece. It is my understanding from Mr. Silva that Segovia liked this work very much. In a way, it is in the same musical language/style as Sonata III. I hope this help [...] (T. del A.)

errores de impresión y algunos cambios editoriales extraños en la parte de la guitarra. Esta es la razón por la que sería bueno que buscaras el original. No se por qué Segovia nunca grabó esta pieza; se por parte de Silva que a Segovia le gustaba mucho esta obra, de alguna manera, presenta el mismo lenguaje / estilo musical que la sonata III. Espero que esta información te sirva [...]

Asimismo, el mismo autor⁶⁷ explica, al respecto de no contar con copia de tal manuscrito “Desafortunadamente, no tengo copia del original. El maestro Jesús Silva me prestó su partitura para mi análisis, pero estaba en una condición tan frágil que nunca le saqué fotocopia. Devolví la música al señor Silva tras concluir mi trabajo [...]

Por su parte, datos⁶⁸ relativos a programas musicales presentados por el compositor y referidos en periódicos de la época tales como *Le Monde Musical* (París, 26 de abril de 1926) y *El Universal* (Ciudad de México, 30 de julio de 1929) muestran la ausencia de un estreno que de haberse dado, hubiera sido anunciado o comentado por los periódicos de las ciudades correspondientes, especialmente en razón de la fama del guitarrista Andrés Segovia.

En cuanto al estado de investigación de la pieza, Leonora Saavedra⁶⁹ la incluye en un grupo de composiciones parisinas cuyo origen procede del período 1925-1928 y engloba las siguientes cualidades del conjunto bajo la etiqueta “composiciones modernistas”:

[...] entre 1925 y 1928 Ponce produjo una serie de composiciones modernistas, entre ellas, canciones con textos de Mijaíl Lérmontov, Rabindranath Tagore y el poeta cubano Mariano Brull, así como los *Préludes Enchaînés* y las *Quatre Pièces*, (Suite bitonale) ambas para piano, una sonata para guitarra y clavecín, la *Suite dans le style ancien* para trío de cuerdas y *Quatre Miniatures* para cuarteto de cuerdas. Estas piezas son contrapuntísticas y francamente politonales. Algunas están presentadas en la forma neoclásica de la suite, esforzándose para lograr un tipo de claridad formal que los compositores franceses decían haber recuperado en su música –arrebataado de la influencia germana- tras la primera guerra mundial.

⁶⁷ *Ibidem*, “Unfortunately I do not have a copy of the original. Maestro Jesus Silva lent me his score for my analysis, but it was in fragile condition so I never xeroxed it. I returned it Mr. Silva after I completed my work.

⁶⁸ Jorge Barrón Corvera, Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography, Connecticut, Praeger 2004.

⁶⁹ Saavedra, *Of Selves and Others...Op. cit.* p. 196. “[...] between 1925 and 1928 Ponce had produced a series of modernist compositions including songs with texts by Mikhail Lermontow, Rabindranath Tagore, and the Cuban poet Mariano Brull as well as the *Préludes Enchaînés* and *Quatre Pièces*, (Suite bitonale), both for piano, a sonata for guitar and harpsichord, the *Suite dans le style ancien* for string trio and *Quatre Miniatures* for string quartet. These pieces are contrapuntal and frankly polytonal. Some are cast in the neo-classical form of the suite, striving thereby to attain the kind of formal clarity that French composers claimed to have recovered in their music –snatched from Germanic influence- after the First World War” (T. del A.)

Por su parte Ricardo Miranda⁷⁰, resalta el apoyo de esquemas formales en la pieza, a fin de permitir un tratamiento exhaustivo de la textura de clavecín y guitarra; combinación que para el autor, acentúa la personalidad de la obra en un proceso de búsqueda tímbrica que encuentra en la pieza una resolución espléndida.

Al respecto de relaciones intertextuales el mismo autor apunta “la Sonata para guitarra y clavecín denota un estilo muy particular, en el que Ponce parece libre de toda influencia o intento evocativo”⁷¹. Asimismo, Miranda refiere que las asociaciones inmediatas de la sonoridad intrínseca de cada instrumento –aclara que alude a lo barroco del clavecín o lo español de la guitarra- no ocurren. En suma⁷²:

El plan estructural presupone un desarrollo temático a cierta escala, al cual Ponce viste con una lúdica escritura plena de cromatismos y partes *concertantes* para ambos instrumentos. Aquí la síntesis entre el rigor formal y la aventura tímbrico-armónica alcanza un punto tan lúcido como imaginativo.

En 1973 -47 años después de haberse escrito- la casa editorial *Peer International* publicó la primera edición impresa, en una edición realizada por el pianista Carlos Vázquez autonombrado *heredero universal de la obra de Ponce* y el guitarrista Manuel López Ramos. A la fecha no se ha detectado registro del estreno formal de la sonata por parte de Andrés Segovia.

La posible valoración negativa de Segovia hacia esta sonata en razón de sus cualidades estilísticas, en contraste con la postura estética conservadora del guitarrista español, pudo contribuir con consecuencias de sentidos contrastantes; por una parte, la recepción de esta obra parece haber sido –por lo menor hasta 1973- inexistente, por otra parte, la escasa atención que Segovia tuvo con la sonata y la consecuente falta de participación en la edición musical, tuvo como resultado que la pieza no presentara interferencia causada por elementos de Segovia en las ideas del compositor potosino.

De acuerdo a Eduardo Contreras Soto⁷³, la primera grabación de la sonata se realizó en 1967 con Manuel López Ramos en la guitarra y Robert Veyron-Lacroix en el clavecín en la empresa RCA Víctor; para la reseña del disco, Fernando Díez de Urdanivia escribió “la combinación de dos instrumentos de aparente afinidad, pero claras diferencias expresivas,

⁷⁰ Miranda, “VIII. Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce” en *Ecos, alientos y sonidos...* *Op. cit.* p. 234.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 236.

⁷² *Ibidem.* p. 237.

⁷³ Eduardo Contreras Soto, “Fonografía de Manuel María Ponce” en *Heterofonía*, núms. 118-119, enero-diciembre, CENIDIM / INBA, México, 1988.

desemboca en una obra de sonoridades insólitas, particularmente bellas, que se desbordan en el paroxismo del *Andantino*”. Ocho años más tarde, en 1975 el mismo guitarrista y la clavecinista Luisa Durón grabaron la sonata en la empresa Ángel.

1.3.2 Agentes históricos probables para un escenario posible: Manuel M. Ponce en el París de la década de 1920

Fotografía 1. Maestros de la *Ecole Normale de Musique de Paris* en junio de 1925⁷⁴



⁷⁴ Fotografías de: Philippe Olivier, *Grande Histoire et Petits Souvenirs 1919-2002* en: Catherine Laulhière-Vigneau, *Musique, École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot*, Paris, Plume/Flammarion/ENMP, 2002. (Fotografías de Gilles de Fayet)


Fotografía 2. Maestros y áreas de la *École Normale de Musique de Paris* antes de 1929


ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE DE PARIS

Tél. : WAGRAM 80-16 114 bis, Boulevard Malesherbes, PARIS (17) Métro : MALESHERBES


Fondée en 1919
Avec la haute approbation du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts
Sous le Patronage du Ministère des Affaires Étrangères


Alfred CORTOT
Président-Fondateur






Aug. MANGEOT
Directeur-Fondateur







Paul DUKAS



Alfred CORTOT




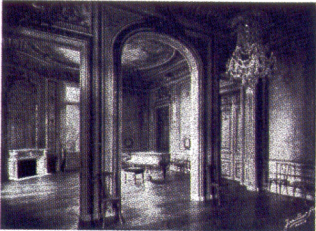
Jacques THIBAUD



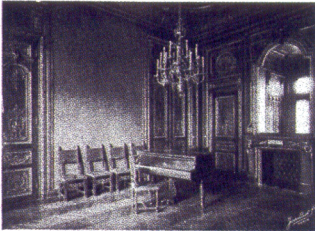
Pablo CASALS

Madame CROIZA






SALLE ALFRED CORTOT




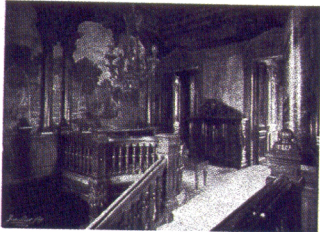
UNE CLASSE DE PIANO
(Salle Sous. Deutsch de la Meurthe)

Nadia BOULANGER




Lazare LÉVY






LE VESTIBULE




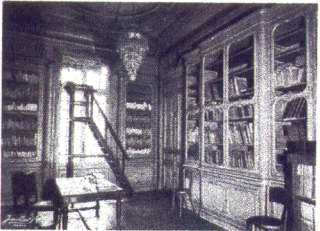
LE BUREAU DU DIRECTEUR

Maurice HAYOT

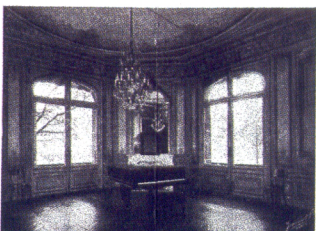


Jules BOUCHERIT






LA BIBLIOTHÈQUE
(Salle Taubert)





SALLE PABLO CASALS

D. ALEXANIAN




Marcel DUPRÉ






Ch. PANZERA

Hélène GUILLOU





M. GIRAUD-LATARSE

Enseignement Musical Complet à tous les Degrés sans limite d'âge pour Elèves de toutes Nationalités
sans Concours d'Admission

Mallier et Vité

Fotografía 3. Clase de composición de Paul Dukas, París, 1928



Clase de Paul Dukas (au centre au premier rang). On reconnaît le compositeur Joaquín Rodrigo, le quatrième au deuxième rang en partant de la gauche.
 A class with Paul Dukas (front row, centre). The class includes the composer Joaquín Rodrigo, second row, fourth from the left.

(Al centro de la primera fila, Paul Dukas, en la segunda fila, de izquierda a derecha, José Rolón, M. Berger, Manuel M. Ponce, Joaquín Rodrigo, Sonia Krein y Gustave Samazeuil; tercera fila, Romeo Alexandresco, Tudor Ciortea, Lyubomir Pipkov y Alex Borski)⁷⁵

Al respecto de las negociaciones de identidad cultural entre las distintas manifestaciones nacionales del Modernismo europeo y de los *tópicos*⁷⁶ o *indicadores musicales* de elementos ideológicos, Saavedra anota⁷⁷:

⁷⁵ Los nombres de algunos músicos de la fotografía se obtuvieron de: Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, vol. 1, México, CENIDIM, 1993. p. 50. (N. del A.)

⁷⁶ Eero Tarasti, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics (Approaches to Applied Semiotics, 3)*, Berlin, Walter de Gruyter, 2003. p. 32 “music was also able to convey extramusical meanings on its surface level by means of “topics” [...]” “la música llegó a ser capaz de comunicar significados extra-musicales en el nivel de su superficie a través de los “tópicos” (T. del A.)

⁷⁷ Saavedra, *Of Selves and Others... Op. cit.*, p. 326. “A dispassionate look at Mexican music composed between 1920 and 1940 will thus show that modernism of various bents was a constant, while nationalism, could be embraced or abandoned from one piece to the next. And when nationalism had been embraced the act of composing often was anything but natural. As we have seen, composers have struggled with the issue of what and whom should be represented as “the Mexican” and how this should be done. The task is made complex, by several factors, including, among others, the issue of uniqueness and the paradox of belonging to Western art music by means of been different, issues of class and hegemonic cultures within Mexico, and the

Una mirada desapasionada a la música mexicana compuesta entre 1920 y 1940 nos muestra que el modernismo de varias tendencias fue una constante, mientras que el nacionalismo podía apropiarse o abandonarse de pieza en pieza. Cuando el nacionalismo era asumido, el acto de la composición con frecuencia era todo menos natural. Como hemos visto, los compositores han enfrentado el tema de qué y a quién debía representarse como “lo mexicano” y cómo debería hacerse tal cosa. El objetivo es complejo debido a varios factores, incluyendo, entre otros, el tema de la unicidad y la paradoja de pertenecer a la música de concierto occidental a través de ser diferente, tópicos acerca de clase y de culturas hegemónicas con respecto a México y la dificultad en la elección de indicadores musicales de lo mexicano que no solo sean únicos y diferentes, sino que también puedan ser usados en la composición de música moderna.

Ponce se vio arrobado por una multitud de estímulos creativos que se concentraron en París; la ciudad bañaba de primera mano al compositor mexicano con movimientos y propuestas estéticas estimulantes y el compositor, en tanto agente cultural de una cultura periférica, negoció con múltiples aristas de la ciudad luz, esto es, con una multiplicidad de *otros* con los cuales estableció una relación estratégica de poder cultural.

Esta narrativa propone nueve *otros*; la negociación se refleja en la representación de elementos culturales apropiados y representados en la sonata por medio de significadores audibles distintivos. El capítulo tres explora analíticamente dichos significadores. Enseguida se describen los nueve *otros*, como punto de partida y marco de interpretación a la exploración analítica.

Los otros

- I. El Modernismo cultural europeo.
- II. El Modernismo musical *à la Debussy*.
- III. La vanguardia modernista tonal de Schönberg en su Op. 9.
- IV. La vanguardia modernista serial de Schönberg en su Op. 24 y de Webern en sus Opp. 18 y 19.
- V. El Medievalismo musical francés de principios de siglo XX
- VI. La canción popular en su dimensión histórica y exótica con el alba *Reis glorios* de Girout Bornelh.
- VII. La tradición de composición tonal en su expresión parisina a través de Paul Dukas.
- VIII. El nacionalismo musical español como filtro estilístico en la postura estética excluyente de Andrés Segovia.
- IX. El sincretismo musical del jazz estadounidense-francés en el París de los veinte.

I. El Modernismo cultural europeo

El marco cultural de la Europa del periodo entre guerras se ha representado, por parte de las narrativas históricas y artísticas, a través de la etiqueta de peso histórico denominada Modernismo. La extensa diversidad y riqueza de este movimiento cultural hace difícil encontrar puntos de convergencia en las distintas expresiones artísticas que lo conforman.

Peter Gay apunta que el Modernismo:

De una manera análoga a un acorde, fue mas que un *cluster* casual de protestas de vanguardia; añadió más que la suma de sus partes, ya que produjo una actitud mas fresca de contemplar a la sociedad y al papel del artista dentro de ella, una manera renovada para valorar los productos culturales y sus marcadores. En síntesis, a lo que se le llamó estilo modernista fue un clima de pensamiento, emoción y opinión⁷⁸.

El mismo autor encuentra dos atributos que comparten los productos culturales modernistas, uno, *la atracción por la herejía*, lo cual impulsó la confrontación con sensibilidades convencionales y dos, *un compromiso con un principio de auto escrutinio*.

⁷⁸ Gay, *Modernism, the Lure of Heresy...* p. 3. "Like a chord, modernism was more than a casual cluster of avant-garde protests; it added up to more than the sum of its parts. It produced a fresh way of seeing society and the artist's role in it, a fresh way of valuing works of culture and their markers. In short, what I am calling the modernist style was a climate of thought, feeling and opinion"

El eslogan de Ezra Pound “hazlo nuevo” resume la aspiración de mas de una generación de modernistas.

Para los modernistas, el auto escrutinio o escrutinio de sus temas, fue esencial en sus empresas no ortodoxas. Peter Gay ubica como primer héroe hereje modernista, al poeta Charles Baudelaire, quien inició puntos de partida esotéricos en su desdén hacia el verso tradicional. La música modernista, continúa el mismo autor, “se movió hacia oyentes ordinarios mas interiores y menos buscadores de una gratificación estética inmediata⁷⁹.”

En un sentido mas convencional, el Modernismo musical europeo es una consecuencia de la convicción fundamental entre sucesivas generaciones de compositores a partir de 1900, de que los medios de expresión musical en el siglo XX deben adecuarse al carácter único y radical de la época.

En un sentido analítico musical, es posible decir que la música modernista europea, tuvo como uno de sus sitios, los repertorios que exhibían un número creciente de estructuras simétricas, las cuales se usaban con funciones musicales distintas a las de la práctica tradicional tonal centroeuropea. Un ejemplo claro de este polo del Modernismo es el repertorio serial dodecafónico de Arnold Schönberg.

En un punto distinto están ciertas obras de Igor Stravinsky que en su tiempo se denominaron Neoclásicas, así como algunas piezas de Schönberg dodecafónicas o no, tales como la sinfonía de cámara Op. 9, la suite para piano Op. 25 y la serenata Op. 24.

Por otra parte y desde una línea cultural distinta se encuentra la obra musical de Claude Debussy quien asimila profundamente distintas tradiciones en diferentes niveles de sentido y de estructura musical.

Para describir el Modernismo musical europeo, Robert P. Morgan⁸⁰ parte de la metáfora de *lenguaje* musical en tanto “la aceptación universal de un conjunto de convenciones formales perdurables y evidentes en un dominio lingüístico dado” y propone un ajuste a la metáfora con una expresión compuesta, “[el Modernismo] está caracterizado, por encima

⁷⁹ *Ibidem.* p. 5.

⁸⁰ Robert P. Morgan, *Secret Languages: The Root of Musical Modernism*, en *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, 1984, vol. 10, Núm. 3, pp. 443. www.jstor.org/stable/1343302 “[...] the universal acceptance of an enduring set of formal conventions evident throughout a given linguistic domain.”

de todo, por una pluralidad lingüística y por el fracaso de cualquiera de estos lenguajes en asumir una posición dominante”⁸¹.

El mismo autor explica que en el dominio musical, el Modernismo puede caracterizarse “por una transformación de la relación entre los fundamentos profundos de la composición y la superficie de los procedimientos de composición, esto es, entre la superficie musical y su estructura formal subyacente”⁸².

Asimismo, comenta que esta transformación ocurrió:

[...] durante la primera década del siglo a través de un amplio rompimiento con la práctica tonal tradicional. Momento de donde brota una variedad musical sin precedentes de tipo estilístico, técnico y expresivo, en breve, [...] una pluralidad lingüística⁸³.

Por otro lado, Edward Aldwell y Carl Schachter⁸⁴ hablando de la división igual de la escala, explican que un predominio de esta división puede debilitar la atracción gravitacional de la tónica, característica que constituye la cualidad principal de la tonalidad. En este sentido, los autores antes mencionados, subrayan una de las premisas básicas de gran parte de la música del siglo XX: “que los doce sonidos de la escala cromática están disponibles para el compositor como elementos de un estatus potencialmente igual”.

Finalmente, es pertinente aclarar que dentro de la amplia gama de estilos y procedimientos que conforman la llamada pluralidad lingüística del modernismo musical, se incluyen propuestas tanto radicales como moderadas. En ese sentido son importantes las palabras de Richard Taruskin, quien refiriéndose al modernismo como un fenómeno ambiguo y ambivalente sugiere⁸⁵:

⁸¹ *Ibidem*, p. 444. “Musical modernism is marked above all by its “linguistic plurality” and the failure of any one language to assume a dominant position”

⁸² *Ibidem*, p. 444. “[...] is as a transformation in the relationship between compositional foreground and compositional background--that is, between the musical surface and its formal substructure”

⁸³ *Ibidem*, p. 445. “[...] the most important historical moment in defining the main coordinates of twentieth-century music was the widespread break from traditional tonality that occurred during the first decade of the century. From this moment springs the unprecedented stylistic, technical, and expressive variety of the music of the modern age--in short, [...] a “linguistic plurality.”

⁸⁴ Edward Aldwell y Carl Schachter, 2a ed., *Harmony and Voice Leading*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989. p. 543. “[...] that all twelve tones of the chromatic scale are available to the composer as elements of potentially equal status”.

⁸⁵ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 4, The Early Twentieth Century, p. 3. “There is radicalism of ends and radicalism of means; [...] the two do not necessarily coincide. Not all radicalism should be regarded as modernism. And not all modernism requires radical means of expression.”

Existe un radicalismo de fines y un radicalismo de medios [...] ambos no necesariamente coinciden. No todo radicalismo debería considerarse como modernismo y no todo modernismo requiere medios radicales de expresión.

II. El Modernismo musical à la Debussy.

Como cuenta Kelly⁸⁶, en el París de 1928, un grupo de seguidores de Claude Debussy formaron un comité para erigir un monumento a su memoria. En principio la idea era ubicar la estatua del compositor en su lugar de nacimiento, en *Saint-Germain-en-Laye*, pero debido a la importancia que ya tenía en ese año la figura artística del autor de *Clair de Lune*, se acordó erigir dos estatuas, la principal en el *Bois de Boulogne* en París y la segunda en *Saint-Germain*.

Esta decisión para la ubicación del monumento principal, como refiere la autora anterior, desde la periferia al centro, fue una situación simbólica de la propia reubicación de Debussy, “de los márgenes de la vida musical parisina, al centro, como símbolo de la identidad francesa”.

Hacia 1920, Debussy fue gradualmente percibido como heroico; Barbara L. Kelly⁸⁷ comenta como Vuillermoz, un estudioso de Debussy, fue una figura importante para impulsar el estatus del compositor en tanto héroe nacional. En un artículo del 18 de junio del mismo año, la misma autora refiere que Vuillermoz representó a Debussy como el salvador que le dio a la generación mas joven su libertad. Incluso, en la época referida, la falta de respeto hacia Debussy como artista y hacia su obra, se interpretaba por parte de los críticos como un acto de blasfemia y como una amenaza a la “seguridad nacional” en el dominio de la música.

Debussy llegó a representar en esa década, el símbolo de “lo francés” en la música en un tiempo de revuelta política nacional.

Aunque es razonable decir metafóricamente, que el París musical de los veinte tenía un aroma a Debussy, una esencia que flotaba arrobando con intensidad a los visitantes internacionales de la *ciudad luz*, la comunicación epistolar parisina entre Ponce y su esposa Clementine Maurel, hacia 1927, confirma esta ubicuidad estética de Debussy, ya que nos

⁸⁶ Barbara L. Kelly, “2. Debussy’s Parisian affiliations”, en Trezise, Simon, (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. p. 25.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 41.

informa del vínculo entre el compositor mexicano con el ya mencionado Vuillermoz, en este contexto, en relación con la *Gaceta Musical*⁸⁸:

23 de septiembre: Ayer tuvimos una entrevista con Villermoz [...] Charlamos mas de una hora, Brull, él y yo, y quedamos de acuerdo en los puntos fundamentales de la orientación que se dará a la *Gaceta*.

La entrevista fue en la oficina de la Rue Gramont, que es espléndida y sobriamente amueblada [...]

Es de esperarse que el tópico de “Debussy” haya brotado de forma abundante en las repetidas conversaciones entre ambos agentes culturales.

La descripción de elementos musicales característicos de la música de Claude Debussy en relación con la música de Ponce se describe en el capítulo 3. En este apartado, es pertinente mencionar solamente el grado de vínculo estético entre Ponce y Debussy en razón de tres situaciones; uno, el compromiso de Ponce con su participación para impulsar conciertos en México a fin de recabar fondos para los monumentos de Debussy en Francia; dos, la marcada presencia explícita –*Scherzino, Homenaje a Debussy* (1912)- o implícita de Debussy en las composiciones de Ponce antes o durante su estancia en París y tres, como pionero del Modernismo *à la Debussy* en México. –en 1912 organizó el primer recital en México dedicado por completo a la música de Debussy y para 1923⁸⁹ “ya era reconocido en México como compositor modernista en gran parte debido a su tríptico sinfónico Chapultepec” (1922)-

Adentrarse en la obra musical y en la ideología de Debussy y Ponce, nos permite elucubrar posibles relaciones estrechas de influencia. Por ejemplo, Kelly⁹⁰ escribe que durante sus años de estudiante, Debussy componía música para la literatura contemporánea de Paul Verlaine, Paul Bourget, Stéphane Mallarmé y Théodore de Banville.

Por su parte y como explica Saavedra, Ponce compuso entre 1925 y 1932 composiciones modernistas influidas notoriamente por Debussy, entre ellas, canciones con textos de Mijaíl Lermontov, Rabindranath Tagore y el poeta cubano Mariano Brull⁹¹.

Asimismo, Déirdre Donnellon⁹² expresa que el *alter ego* de Debussy fue Monsieur Croche, quien hizo su debut en la crítica literaria el 1 de julio de 1901 en la revista *La revue*

⁸⁸ Ricardo Miranda, “D’un cahier d’esquisses: Manuel M. Ponce en París, 1925-1933”, en *Heterofonía*, CENIDIM, 1998, vol. XXXI, núms. 118-119. p. 54.

⁸⁹ Saavedra, *Of Selves and Others*, *Op. cit.*, p. 47.

⁹⁰ Kelly, “2. Debussy’s Parisian affiliations... *Op. cit.*, p. 28.

⁹¹ Saavedra, *Of Selves and Others*, *Op. cit.*, p. 196.

⁹² Déirdre Donnellon, “3. Debussy as musician and critic”, en Trezise, Simon, (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. pp. 43-60.

blanche. La popularidad del personaje de Debussy se debió en gran parte, a la publicación póstuma de las apariciones literarias del personaje, que se publicaron como « *Monsieur Croche Antidilettante* »

En el mismo sentido, el *alter ego* de Ponce fue Noé Mac Ulpmen, quien apareció en la Gaceta Musical en 1928.

A su regreso de París, Ponce ofreció una conferencia en Guadalajara, Jalisco acerca de Debussy. En ella, el compositor mexicano representa en su discurso la Modernidad a través de la música del autor de *La Mer* y muestra la influencia de su maestro Dukas, al respecto de la tensión nacionalista entre la música francesa y la alemana. Asimismo, construye una narrativa sobre el papel histórico de Debussy en la asimilación hacia la cultura musical modernista europea, de músicas no occidentales tales como la asiática. La cita la presenta Ricardo Miranda⁹³

Debussy, señoras y señores, para su obra también colosal, partió de la sensación inmensa del color. Debussy es por excelencia el músico del color; es la imagen profunda de la Modernidad y la hora en que él surgió le era necesaria a la música [...] Debussy fue el primero en desprenderse de la tiranía, de la opresión germánica, su reacción fue contra Parsifal, contra el genio teutón. Él terminó con el sistema uni-tonal de Europa, dándonos el Asia con su multitud [sic] super abundante de tonalidades regeneradoras; y a la que los rusos, guardianes de los refuegos del folclor eslavo casi oriental, dieron toda su influencia, su colorido, al genio Claude Debussy.

III. La vanguardia modernista tonal de Schönberg en su Op. 9.

Durante 1927 Ponce coordinó la publicación de la revista musical en español *Gaceta Musical*, en ella, además de colaborar con artículos que reflexionaban sobre distintos tópicos musicales, también escribía reseñas de conciertos que se llevaban a cabo en París, de aquí podemos derivar la apertura de Manuel Ponce a las diferentes propuestas estéticas y técnicas de composición; un buen ejemplo es su reseña de dos “Festivales Schönberg” llevados a cabo en diciembre de 1927 y en enero de 1928. La atención a los estrenos en París de las obras de Schönberg se observa en la reseña de la sección “Los Conciertos” en donde alude a los dos festivales a los que asistió a escuchar “-además del “Pierrot Lunaire” ya conocido de los parisienses- dos “Suites” o series de piezas: una para piano solo, la otra

⁹³ Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, vol. 1, México, CENIDIM, 1993. p. 52.

para tres clarinetes, violín, viola, violoncello [sic] y piano. Ambas representativas de la última manera de Schoenberg”

El cuidado en la atención para escuchar las nuevas obras del compositor vienés se deja ver en sus propias palabras:

En las últimas composiciones del maestro vienés [...] el resultado es curioso: al primer contacto con esta música atonal, el oído, privado de toda armonía y sin poder seguir una línea melódica determinada, se pierde en la confusa trama de sonidos que se antojan escritos al azar, sin preocupaciones del resultado efectivo, en el momento de la audición. Poco a poco, sin embargo, va creándose una atmósfera especial en la que el sentimiento cede su puesto al razonamiento y a la lógica y si el oyente se desnuda de prejuicios y pone toda su buena voluntad para entender el nuevo lenguaje que usa el compositor, acaba por descubrir un ordenamiento subterráneo, voluntariamente escondido por el músico, en medio del aparente desorden de una polifonía atonal y casi a-rítmica⁹⁴

La atención a la producción musical de Schönberg se observa en palabras posteriores de Ponce, donde establece observaciones de juicio estético. Asimismo, podemos saber con seguridad que Ponce escuchó con atención la sinfonía de cámara número 1 en E mayor de Arnold Schönberg, ya que la menciona al comentar que de la producción schonbergiana es el repertorio de cámara el que mejor le parece del compositor de *Noche Transfigurada*:

[...] la lista de sus obras nos muestra al músico que ha ensayado todos los géneros, de la Ópera a la pequeña pieza para piano [...] No obstante, su competencia para tratar los más diversos estilos, es el la música de cámara donde Schoenberg ha encontrado el mejor medio de expresión. “La Noche Transfigurada,” la “Sinfonía de Cámara,” el “Cuarteto” en fa sostenido menor, la “Serenata,” el “Pierrot Lunaire,” la “Suite para pequeña orquesta,” etc., indican claramente su predilección por las composiciones de cámara [...]

Es reveladora la lectura que Ponce hace de la música de Schönberg, una postura estética que busca la expresión artística a través de cualquiera de los medios de composición que estaban en uso en esa época, *i. e.*, la tradición de la práctica tonal austro-germana, las propuestas modernistas del Expresionismo *à la Pierrot Lunaire* o el serialismo dodecafónico o pre-dodecafónico de Schönberg: “El mismo Schoenberg [sic] lo ha dicho: «quienes tengan que expresar algo puro, lo harán, indiferentemente, en el estilo tonal o en el atonal.»”

⁹⁴ Manuel M. Ponce, *Gaceta Musical*, Número 1, Año 1, Enero 1928 (reimpresión facsimilar: septiembre de 1994. p. 45.

Por su parte, Ricardo Miranda⁹⁵ muestra la sensibilidad de Ponce por Schönberg, en el sentido del papel del autor de Estrellita, como divulgador pionero de la obra del maestro vienés en México.

Ponce fue uno de los difusores pioneros de la escuela dodecafónica en México [...] sus conferencias sobre Schönberg (“la melodía de timbre y la obra de Schönberg” dictada en el conservatorio nacional en 1939) lo mismo que el espacio dedicado a músicos como Webern y Eisler en la Gaceta Musical denotan un interés y conciencia sobre los postulados de la escuela de Viena [...] la primera aparición de Schönberg en la programación de la Orquesta Sinfónica de México ocurrió hasta 1944.

IV. La vanguardia modernista serial de Schönberg en su Op. 24 y de Webern en sus Opp. 18 y 19.

Aunque los procedimientos de composición serial entonces incipientes, nunca cautivaron estéticamente a Ponce, las referencias del compositor mexicano hacia los festivales Schönberg expresados en su Gaceta Musical, hablan del conocimiento y sensibilidad por parte de Ponce hacia la serenata del autor vienés. La serenata Op. 24 fue escrita en 1923 y antes de 1928, ya había sido escuchada en París y referida en su Gaceta por el compositor mexicano.

Para Ponce, quizá fue la dimensión tímbrica de la inusual combinación instrumental del Op. 24 –clarinete, clarinete bajo, mandolina, guitarra, violín, viola, violonchelo y voz barítono- así como la inclusión de la guitarra en el mismo, lo que le significó un estímulo relevante.

En el mismo sentido de búsquedas y experimentos de combinaciones tímbricas entonces inusuales, es importante la existencia de las tres canciones del Op. 8 de Anton Weber, escritas en 1925 para soprano, clarinete bajo y guitarra. Aunque no se detectó evidencia de que el autor mexicano haya escuchado la obra, existen posibilidades de ello, considerando la vasta gama de opciones musicales que ofrecía la ciudad luz a su huésped mexicano.

⁹⁵ Miranda, “Exploración y síntesis...*Op. cit.*, p. 240.

V. El Medievalismo musical francés de principios de siglo XX.

La obra literaria de Ezra Pound (1885-1972) constituye un vórtice modernista. Pound se vincula con Claude Debussy a través del pianista, compositor *amateur* y editor musical germano inglés, Walter Morse Rummel (1887-1953). Rummel alcanzó su lugar en la historia de la música al realizar el estreno de los 12 estudios de Debussy con la entusiasta aprobación del compositor. Como menciona Peter Whigham⁹⁶, su trabajo como compositor fue efímero y en ese sentido, su participación musical para las *Neuf Chansons de Troubadour* (1912) –continúa el mismo autor- pese a estar cuidadosamente realizadas no son particularmente memorables.

Esta colección de nueve canciones de *troubadours* tituladas *Hesternae Rosae* –rosas del ayer- forman parte de un movimiento artístico principalmente francés que se caracterizó por un gran entusiasmo para revitalizar y adaptar los repertorios medievales seculares de los *troubadours* y *trouvères* a la actualidad de los veinte. Las *Neuf Chansons de Troubadour* representan una de tantas maneras de aproximación a estos repertorios. Las canciones incluyen a los troubadours Arnaut Daniel, Bernart de Ventadour, Folquet de Romans, B. de Palazol, Williaume li Viniers, Li Cuens d'Angou y Pierol.

Es interesante señalar que en el prólogo de esta colección de canciones medievales se hace referencia a la fuente primaria de información, la Biblioteca Nacional de París⁹⁷:

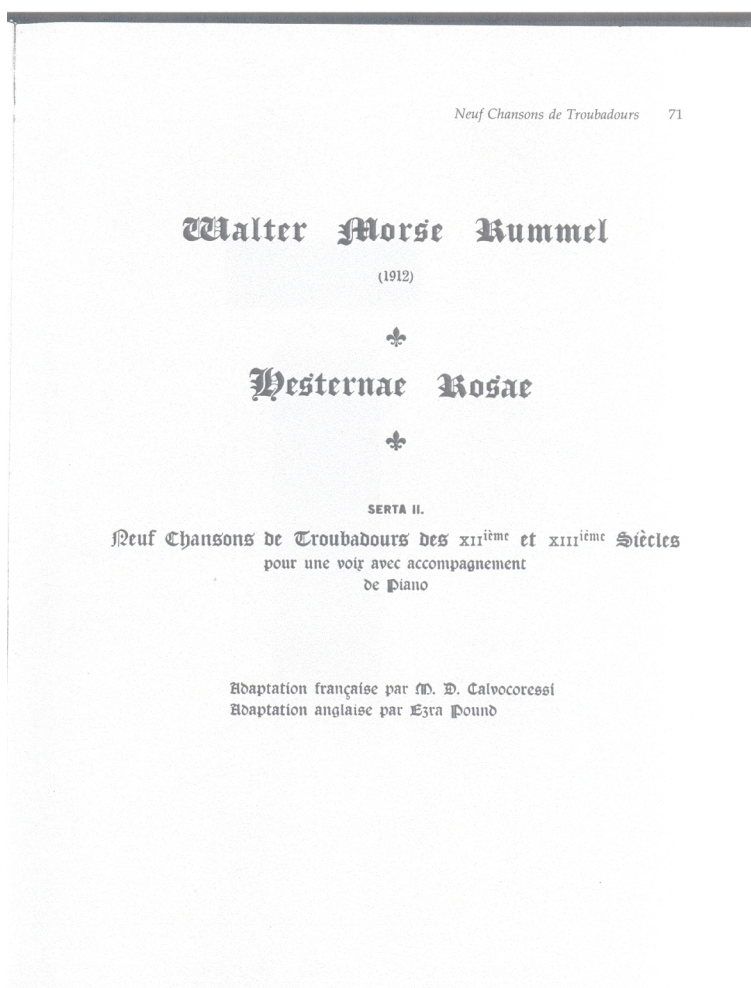
[...] se seleccionaron [la colección de nueve canciones de trovadores] de manera aleatoria a partir de las 259 melodías hasta hoy recolectadas, un tesoro del cual el escritor espera reencontrar frecuentemente en el futuro cercano. Varias de las canciones aparecen aquí por primera vez en una disposición musicalmente práctica y han sido seleccionadas a partir de los manuscritos de la “Bibliothèque Nationale” de París. [...]

Enseguida se muestra la portada de las *Neuf Chansons de Troubadour* y una “actualización” musical de una canción del célebre *troubadour* Arnaut Daniel.

⁹⁶ Whigham, Peter, *The Music of the Troubadours*, Santa Barbara, Ross-Erikson Publishers, 1979, vol. 1. p. 69.

⁹⁷ Rummel, Walter Morse, M. D. Calvocoressi y Ezra Pound, “Neuf Chansons de Troubadour”, En: Whigham, Peter, *The Music of the Troubadours*, Santa Barbara, Ross-Erikson Publishers, 1979, vol. 1. p. 73 “They are selected at random from the 259 now collected melodies, a treasure from which the writer hopes to draw frequently in the near future. Several of the songs here appear for the first time in a musically-practical setting and are selected from the Manuscripts of the “Bibliothèque Nationale”, of Paris.”

Fotografia 4. Walter Morse Rummel, *Neuf Chansons de Troubadour* (1912)



Fotografia 4. W. M. Rummel, I. Chansson Doil Mot (Arnaut Daniel) *Neuf Chansons*

Neuf Chansons de Troubadours 77

I.
CHANSSON DOIL MOT.

Arnaut Daniel.
[fin du XII^{ème} siècle.]

Avec un rythme un peu sauvage, très accentué.

CHANT.

Chans - son doil mot son plan et prim
Je veux chan - ter bien sim - ple - ment
With words both clear and ex - qui - site

PIANO.

f laissez vibrer
con *ad.*

marc.
joyeusement
f (*accel.*)

Fa - rai puis que bo - to - noil vim E
Puis - que sou - rit le gai prin - temps Et
I'll sing, for buds are blow - ing sweet Where

a tempo *marc.* (*accelerando*) *a tempo*

dolce

l'aus - sor cim Son de co - lor De main - ta flor E
que les champs Por - tent cou - leurs De mil - le fleurs Que
frail sprays meet And flow - ers don Their bold bla - zon Where

laissez vibrer

*) Note pour toutes les chansons: Les petites notes doivent tomber partout sur le temps.

De manera similar a las iniciativas de composición *amateur* de Walter Morse Rummel, en el contexto de los intercambios culturales entre Estados Unidos y Francia hacia 1912, el historiador y autor norteamericano Henry Adams⁹⁸, hizo la reposición de una gran cantidad de canciones de *troubadours*, en el espíritu de Ezra Pound, es decir, haciendo actuales los repertorios medievales seculares.

Por otra parte, durante la primera década del siglo XX, hubo un intenso debate acerca de la manera de comprender las proporciones rítmicas de los repertorios monofónicos de los *troubadours*. En especial, el debate se tornó agresivo entre el musicólogo alemán-norteamericano Jean-Baptiste Beck (1881-1943) y el filólogo y paleógrafo francés Pierre Aubry (1874-1910). Ambos debatieron sobre la autoría de la primera propuesta para transcripción de tales repertorios utilizando la entonces en boga, teoría de los ritmos modales. Beck publicó en 1908 su tesis doctoral „*Die Melodien der Troubadour und Trouvère*“ y posteriormente adaptó la obra como libro de divulgación; en su versión en francés « *La musique des Troubadours* ». (1910) El libro fue muy popular.

Por su parte Aubry publicó su tesis « *La philologie musicale des trouvères* » (1898) y después publicó un opúsculo de divulgación « *Trouvères et Troubadours* » (1910) que también tuvo gran aceptación en París.

Otros estudiosos del tema que también participaron en el debate fueron Friedrich Ludwin y Friedrich Gennrich.

VI. La canción popular en su dimensión histórica y exótica con el alba *Reis glorios* de Girout Bornelh.

Manuel M. Ponce tuvo una relación de largo plazo con la idea de la canción mexicana real e imaginaria. Desde 1911 la apropió para crear la “verdadera música mexicana⁹⁹”, mas adelante, a finales de 1913, presentó en el “Ateneo de la juventud” su conferencia “la música y la canción mexicana”. La presencia de la canción mexicana en su música -tanto de las fuentes tradicionales como de sus canciones originales- constituyó simultáneamente una estrategia de negociación cultural y un reflejo de preferencia estética. Un ejemplo de la

⁹⁸ Siegmund Levarie, “Henry Adams, Avant-gardist in Early Music”, en *American Music*, Nueva York, 1997, vol. 15, núm. 4, pp. 429-445.

⁹⁹ Saavedra, *Of Selves and Others*, *Op. cit.*, p. 21.

referencia a la canción ocurre en la cita de si mismo de Estrellita, hacia el primer movimiento de su concierto para violín y orquesta. (1943)

Al respecto de las publicaciones específicas en el París de los veinte con el *alba Reis glorios* del troubadour Girout Bornelh, a las cuales pudo haber tenido acceso el autor del concierto del sur, se presentan opciones posibles en el siguiente cuadro.

Tabla 1.3. Publicaciones parisinas en los veinte de *Reis glorios* de G. Bornelh

Año de primera impresión	Autor	Libro	Lugar de impresión y editorial
1907	Pierre Aubry	La rythmique musicale des troubadours et des trouvères	París
1907	Pierre Aubry	La Rhythmique musicale des troubadours et des trouvères	París
1907	Pierre Aubry	« L 'Œuvre mélodique des troubadours et des trouvères »	París <i>Revue Musicale</i> , 7
1908	Pierre Aubry	Cent motets du XIIIe siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg. 3 vols.	París
1909-1910	J. Bedier y P. Aubry	Le chansonnier de l'Arsenal (fascimiles y ediciones de F-Pa 5198, pp. 1-384)	París
1910	Pierre Aubry	<i>Trouvères et Troubadours</i>	París
1907	Jean Beck	Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien bes. der Troubadours und Trouvères, XXIV	Caecilia
1908	Jean Beck	Die Melodien der Troubadours nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben, nebst einer Untersuchung über die Entwicklung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Übertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères	Straßburg K. J. Trübner

1909	Jean Beck	„Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts“	Leipzig Riemann-Festschrift: Gesammelte Studien
1910-1911	Jean Beck	„Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien“	Leipzig <i>Sammelbände der Internationaler Musikgesellschaft</i>
1910	Jean Beck	Les musiciens célèbres, <i>La Musique des Troubadours</i> , étude critique	París / Librairie Renouard
1910	Adolf Kolsen	Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, vol. I	Halle
1909	Joseph Bédier y Pierre Aubry	Les Chansons de Croisade... avec leurs mélodies publiées par Pierre Aubry	París
1921	Friedrich Gennrich	Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien. XLIII und XLVIII auf Gesellschaft für romanische Literatur.	Dresden
1922	Julián Ribera y Tarragó	La Música de las Cántigas. Estudio sobre su origen y naturaleza	Madrid

En el capítulo tres se ofrece una inspección mas detallada de algunos textos del cuadro anterior.

VII. La tradición de composición tonal en su expresión parisina a través de Paul Dukas.

La manera en que Paul Dukas entendía el repertorio canónico “universal” o bien, la manera en que lo representaba y transmitía a Ponce y a otros discípulos de sus cursos de composición es hasta cierto punto, la forma en que Ponce fue interiorizando disposiciones estructurales y procedimientos de composición de autores como Ludwig van Beethoven y Wolfgang Amadeus Mozart, entre otros.

En el volumen 2 de *Gaceta Musical*¹⁰⁰ Ponce, hablando de la música de Paul Dukas, expresa en medio de una sincera admiración por su maestro, las ideas estéticas que soportan o inspiran la composición musical del mismo Ponce en esos días:

Si Dukas no ha producido mayor cantidad de música, es porque todo lo pule y cincela, como un concienzudo orfebre de los sonidos. Y es que el maestro desconfía del primer impulso lírico, del golpe de ala inicial. Refrena su Pegaso porque no cree en la fatalidad de la inspiración momentánea que casi siempre esconde residuos de ajenas inspiraciones.

La idea romántica alemana de la *música absoluta* permea en las palabras de Ponce:

La depuración de las ideas primordiales y la maravillosa cualidad de «una música que se desenvuelve y progresa por si misma», caracteriza la producción del maestro. La casualidad no entra para nada en estas vastas construcciones sonoras largamente meditadas, cuya base rítmica y armónica garantiza el equilibrio del grandioso conjunto [...] Dukas tiene el pudor de la emoción (de «cierta especie de emoción», que diría Debussy), la cual nunca se muestra desnuda en peroraciones de un lirismo exaltado, antes bien, se esconde en la trama sorprendente de una instrumentación rica y colorida que traduce las pasiones humanas, sin posponer la esencia puramente musical de la obra al *argumento* mas o menos literario que lo inspira. Por eso, sin conocer sus nombres, oíríanse con placer la *Peri*, la obertura de *Polyeucte* o algún fragmento de *Ariane* como música pura, al contrario de lo que acontece con otras composiciones sujetas a *programa*¹⁰¹, los cuales sin la *guía* respectiva, resultan incomprensibles o mortalmente fastidiosas.

VIII. El nacionalismo musical español como filtro estilístico en la postura estética excluyente de Andrés Segovia.

El guitarrista español y Ponce establecieron una relación de tensión a largo plazo, por donde ambos transitaron buscando negociar de forma recíproca los intereses particulares artísticos. Ponce buscaba un interprete que colocara en palestra sus nuevas composiciones, proyectándolas a la escena internacional y en ese ejercicio, ubicarse a si mismo como compositor de la tradición central europea. Segovia requería de un buen compositor que le proveyera de nuevos repertorios con obras de calidad en su estructura y en un estilo claramente nacionalista español.

La mancuerna artística funcionó como relación simbiótica hasta cierto punto. Para Segovia, el compositor satisfizo la necesidad de obras para el instrumento incluyendo un concierto para guitarra y orquesta. Para Ponce, el guitarrista proyectó al ámbito

¹⁰⁰ Gaceta Musical, *Op. cit.*, p. 29-34.

¹⁰¹ Énfasis en itálicas de Manuel M. Ponce (N. del A.)

internacional su producción del instrumento, promoviendo así una imagen parcial de Ponce como compositor.

La tensión en la relación artística, derivó de la interferencia de Segovia en la configuración histórica de las obras para guitarra de Ponce, *i. e.*, el guitarrista de Linares efectuó cambios significativos musicales en un número importante de obras para el instrumento, generando interferencia significativa en el proceso o acto de composición, especialmente en las fases de edición y grabación musicales¹⁰².

El bajo nivel de tolerancia estética de Segovia para aceptar estrenar o grabar obras que exhibieran características divergentes a las asociadas con la música nacionalista española, generó una consecuencia inmediata importante con al menos dos efectos resultantes. La consecuencia fue que las piezas que no cumplían con las expectativas estéticas personales eran en su mayor parte rechazadas y por lo general no se estrenaban ni grababan. Los efectos resultantes por otra parte, incluían el hecho de que tales obras, conservaban la identidad estructural original de Ponce pero en su mayoría, este tipo de composiciones al no ser estrenadas simplemente no existían en las narrativas históricas de los repertorios.

El caso de la sonata para guitarra y clavecín es un ejemplo de una obra que muy posiblemente no sufrió interferencia por parte de Segovia, pero tampoco tuvo su estreno en una proyección internacional, al menos entre su fecha de creación en 1926 y la fecha de edición en 1973.

IX. El sincretismo musical del jazz estadounidense-francés en el París de los veintes.

En la *Gaceta Musical*¹⁰³, Ponce publicó el artículo *Arte Yanqui* donde es posible notar la apertura musical del compositor; se trata de una reseña a propósito de la visita a París de la banda de jazz *The Revellers*, quien acababa de presentarse en el recién remodelado -1924- *Théâtre de l'Empire*.

Las palabras de Ponce expresan la sensibilidad musical por encima de cualquier otro elemento no musical. Escribe Ponce.

Arte sui generis desconocido por los conservatorios. Relata las cualidades musicales “gradación en la intensidad de los sonidos, la exactitud en la afinación, la feliz mezcla de los diferentes timbres de las

¹⁰² Este proceso de interferencia artística se describe en detalle en: Mark Dale, *The Influence of the Spanish Concert Guitarist Andrés Segovia on the Guitar Music of Manuel Ponce*, Tesis de doctorado, Monash University, 2003.

¹⁰³ *Gaceta Musical*, núms. 10-12, *idem.* p. 14-17.

voces, el acuerdo perfecto en el fraseo de las melodías, frecuentemente quebradas por brucas síncopas [...] Complemento admirable de las voces es el acompañante. El piano, en sus manos, es un auxiliar precioso de este jazz vocal. Interviene a veces –siempre oportunamente- como cantante, completando una frase, murmurando un comentario melódico en el conjunto armonioso que forman sus compañeros.

El capítulo uno presentó una revisión historiográfica sucinta de la literatura especializada con comentarios específicos de discursos del siglo XXI por parte de una muestra de la musicología mexicana. Con base en los tópicos y metodologías aplicadas en dichos estudios así como en las cualidades particulares de la obra musical analizada, se presentó la justificación, perspectiva, metodología, delimitación y preguntas de investigación del presente trabajo de tesis.

La parte final del capítulo presentó el estado de investigación de la pieza de estudio, una relatoría de su génesis y de su recepción y fundamentos históricos contextuales al espacio temporal y geográfico de la obra.

El capítulo dos muestra las premisas, perspectivas y herramientas analíticas que se aplicaron al ejercicio analítico de la sonata para guitarra y clavecín.